

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

## **ЧЕЛОВЕК В МИРЕ КУЛЬТУРЫ**

**Сборник научных и научно-методических  
материалов**

Екатеринбург 2009

УДК 130  
ББК Ю 66  
Ч 39

Ч 39    Человек в мире культуры : сб. науч. и науч.-метод.  
материалов / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург,  
2009. 182 с.

В сборнике научных и научно-методических материалов «Человек в мире культуры» опубликованы доклады, прочитанные на международной конференции «Опыт и методики преподавания национальных языков государств-членов ШОС», прошедшей в Екатеринбурге в рамках Учредительной Конференции Молодежного совета (ассамблеи) ШОС 2-5 мая 2009 г., и межвузовской конференции молодых ученых «Человек в мире культуры», прошедшей в Уральском государственном педагогическом университете 23 ноября 2009 г.

Сборник может быть интересен преподавателям образовательных учреждений различного уровня, аспирантам, студентам.

*Сборник научных и научно-методических материалов «Человек в мире культуры» публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»*

УДК 130  
ББК Ю 66  
Ч 39

©Уральский государственный  
педагогический университет

## РАЗДЕЛ I. МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

### ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ НОВЫХ ДИСЦИПЛИН КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Быстрова Т.Ю.,  
УрГУ, г. Екатеринбург

Под «новыми» в данном тексте понимаются дисциплины, предлагаемые для специальностей «связи с общественностью» и «реклама» и сравнительно недавно получившие статус вузовских – имиджелогия, интегрированные маркетинговые коммуникации (ИМК) и др. Общение с коллегами из других стран показало, что зачастую в содержании основных терминов существуют значительные различия, приводящие в дальнейшем к *концептуальной* разнице в трактовке целей и задач преподаваемого предмета.

Проанализируем два наиболее ярких примера. Понятие «имидж» традиционно (с первых учебников и книг середины 1990-х гг.) переводится как «образ, облик» (В.М. Шепель, Г.Г. Почепцов, др.). Для русскоязычного читателя, исподволь хранящего в сознании осколки платонизма и православной культуры, за словом «образ» возникают отсылки к «изображению», «роже» и даже «резанию». В любом случае образ представляется чем-то статичным, привязанным к прообразу и репрезентативным ему. Образ, даже если он не самодостаточен, если предполагает зрителя (как в искусстве), не может быть средством управления внимания воспринимающего. Образ адекватен объекту или его состоянию. Поэтому он осмысливается через *онтологические* и *эстетические* характеристики, такие как мера, гармония, полнота. Такая интерпретация иностранного слова, кратко переведенного на русский язык в учебниках по имиджелогии, породила устойчивый подход к имиджу как набору фиксированных качеств и свойств, но не как ко впечатлению, тем более, инструменту социальных коммуникаций. Отсюда – «парикмахерский» подход к имиджу, предполагаю-

щий исключительно оптимизацию внешности человека или внешних характеристик компании, имеющий мало общего с положениями теории коммуникаций.

Если же посмотреть на английское слово *image* как производное от латинского *imago* и отсылающее к покрову насекомых, смысловые акценты трактовки имиджа становятся совсем иными. Избегая редукции и сведения социально-коммуникативных процессов к подобию биологических, все-таки невозможно не согласиться с тем, что для животного мира *imago* играет в большей степени защитную, имитативную роль, выводящую на первый план его *функциональные* качества. Эта трактовка закономерно приводит к инструментальному пониманию имиджа как продукта, который служит определенным осознаваемым целям, оценивается практическими и экономическими критериями.

Еще нагляднее пример словосочетания «интегрированные маркетинговые коммуникации», ставший названием целой дисциплины. Иностранные специалисты переспрашивают и качают головами: «Что вы? Маркетинг – отдельно, коммуникации – отдельно...» Они не против интегрированного подхода, но их отчего-то смущает формулировка в целом. В чем дело?

Методология ИМК приходит на смену традиционному маркетингу в конце 1990-х гг. и выглядит перспективной со всех точек зрения, от экономической до сугубо человеческой. ИМК предполагает реализацию позиции толерантности и партнерства со всеми участниками рыночного процесса; усиление интерактивности коммуникаций; нарастание индивидуального начала в любых коммуникативных действиях, требующего, в свою очередь, креативного подхода к их планированию и реализации. Однако в случае, когда слово «маркетинговый» включено в основную формулировку, приоритетными остаются именно маркетинговые цели: продажи, прибыль, экономическая эффективность. Темы соучастия, диалога, партнерства, толерантности, взаимосвязи, долгосрочных перспектив сотрудничества уходят на второй план. Социальное лицо бизнеса выглядит более симпатичным, чем это было прежде. Но он сам еще не становится при таком подходе пол-



ноценным и равноправным социальным субъектом, наряду с другими. Скажем так: ему не хватает этой самой социальности (интеллигентности, вероятно?). Использование гуманистических концептов не превращает в гуманистов... Непонимание этого может отразиться не только на содержании дисциплины, но и мировоззрении специалиста, который ее прослушал.

Для преподавателей можно предложить два выхода. Либо констатировать историческую своевременность, – но и историческую ограниченность, – идеологии ИМК, что происходит далеко не всегда. Либо вписывать доктрину ИМК (как подсистему) в более широкое представление об интегрированных коммуникациях (как системе), обеспечивающее социальные и культурные связи маркетинговых проектов с другими процессами, происходящими в культуре и социуме.

Таким образом, при попадании ключевого термина той или иной дисциплины в контекст русскоязычного образования можно ставить вопрос не только о точности его интерпретации, но и обратной связи с носителями языка, позволяющей избежать односторонности или предвзятости трактовки.

## **МУЗЫКА СТРАН ВОСТОКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Девятова О.Л.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

Культура стран Востока сегодня привлекает все большее и большее внимание многих исследователей разных отраслей гуманитарных наук (историков, философов, филологов, искусствоведов, культурологов и др.) И это не случайно, ибо в XX веке, по справедливому мнению многих ученых, наблюдается постепенный отход от типичного для культуры предшествующих веков европоцентризма и некий «поворот к Востоку» как во многом еще не опознанной и таинственной «вселенной», которая требует внимательного и углубленного изучения и анализа.

Аналогичные процессы «движения к Востоку» наблюдаются и в музыкальной культуре XX и начала XXI вв., когда заметно усилился интерес композиторов, исполнителей, музыковедов к культуре Востока. Достаточно вспомнить имена И. Стравинского, Б. Бартока, О. Мессиана, А. Пярта, С. Слонимского, Б. Тищенко и целого ряда других выдающихся музыкантов XX века. В музыкознании к проблемам музыкальной культуры Востока обращались в XX веке многие крупные ученые, композиторы и музыковеды: У. Гаджибеков, Д. Кабалевский, Р. Грубер, Х. Кушнарев, А. Шавердян, Г. Шнеерсон, Н. Шахназарова, Т. Вызго, И. Еолян, В. Виноградов, Гр. Чхиквадзе, М. Тер-Симонян и др. Важны в осознании музыкальной культуры разных стран выпущенные в советские времена многочисленные сборники очерков по истории музыки республик Средней Азии, Закавказья, книги по истории музыки народов СССР, музыкальной эстетике стран Востока, многочисленные выпуски из серии «Музыка народов Азии и Африки». Большую ценность имеют и работы ученых-востоковедов, представляющих культуру той или иной страны (в прошлом и настоящем): Х. Тума, Э.-С.М.А. Хавас, Б. Дева, Р. Менон Радхава и др.

Из более современных работ хотелось бы особо выделить работы Е. Васильченко по культуре Китая, Японии и других стран Ближнего, Дальнего, Среднего Востока и Юго-Восточной Азии, в которых рассматриваются важные проблемы, в частности проблема культуры звука в восточных цивилизациях (Васильченко 1986; Васильченко 2001). Из недавних материалов, разрабатывающих проблематику, связанную с музыкальной культурой Востока надо назвать Программу-конспект: История внеевропейских цивилизаций, созданных авторским коллективом Московской и Казанской консерваторий, а также главы из учебного пособия «История зарубежной музыки. XX век», созданные В. Юнусовой и посвященные музыкальной культуре стран Азии и Северной Африки. Немалое значение для осознания музыки в контексте общих тенденций традиционной восточной культуры имеют труды таких востоковедов как Т. Григорьева (Григорьева, 2001; Григорьева, 2005), В. Малявин (Малявин 2000), А. Лукьянов и др., а также

подлинными источниками, имеющие прямое отношение к музыке, например, Шицзин. Книга песен и гимнов.

Важно и то, что в XX веке в науке и в композиторском творчестве кардинально изменился сам подход к восприятию и осознанию музыкальной культуры Востока, в сравнении с XIX веком, когда Восток привлекал, прежде всего, своей экзотикой, необычностью, стилевым ориентализмом (доказательством тому может служить «образ Востока», сложившийся в русской классической музыке в творчестве М. Глинки, М. Балакирева, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова)/

Существенно, что в XX веке Восток интересует музыкантов не отдельными его стилевыми чертами, а как некая сложная, целостная художественно-философская субстанция, представленная в единстве самых различных ее сторон и особенностей (мифология, философия и религия, нравственность, синтез искусств и др.). Сегодня возникает все большая потребность осознать исторические истоки и корни древневосточной музыкальной культуры, ее роль в формировании европейской культуры, исследовать процессы взаимосвязи и взаимовлияния культур Востока и Запада в их историческом развитии от древнейших времен к современности. Все сказанное доказывает актуальность изучения музыкальной культуры Востока в университетских курсах.

Именно в этой связи возникла необходимость разработки спецкурса по «Музыкальной культуре стран Востока» для студентов факультета искусствоведения и культурологии в УРГУ и включения его в учебный процесс (в рамках специализации «Культура Востока») как важного и значительного элемента всей системы культурологического и искусствоведческого образования.

В курсе обращается внимание на целый ряд важных проблем изучения музыкальной культуры Востока. Одна из главных связана с сопоставлением музыкальных культур Запада и Востока в их эволюционном развитии, отношении к звуку, особенностях восприятия музыки, ее внутренней и внешней организации. В осознании пространственно-временных различий между восточной и западной музыкой нам помогают ин-

тересные и глубокие мысли Г. Орлова (Орлов, 1996). В характеристике типов профессионализма в музыке Запада и в музыке Востока существенной опорой служит работа Н. Шахназаровой (Шахназарова, 1983).

Другой круг проблем связан с необходимостью дать представление о своеобразии и богатстве национальных традиций каждой из восточных стран в их исторической эволюции (от древности к XX и нач. XXI вв.). В этой связи в лекциях уделяется внимание историко-культурному обзору наиболее значимых тенденций, определяющих специфику и неповторимые черты музыкальной культуры той или иной страны. Причем, серьезное внимание обращается на общеисторические условия формирования музыки, философско-религиозные и эстетические учения каждого народа, а также мифологию в их взаимосвязи с музыкой. В этом обзоре опорой являются труды историков, литературоведов, философов, а также первоисточники (к примеру, учения Конфуция, Лао Цзы и др.), которые дают возможность представить музыку в широком историко-культурном контексте.

Особую роль в курсе играют темы, посвященные теоретическим основам восточной музыки того или народа, особенностям ее ладо-интонационной, метро-ритмической, тембральной и мелодической организации. В процессе такой характеристики рассматриваются также ведущие музыкальные жанры, типичные для музыкальной культуры каждой из стран, дается характеристика их многочисленных разновидностей. Специальное внимание уделяется также национальным восточным инструментам, анализу их выразительных возможностей. Много интересных и ценных материалов по всем этим вопросам можно найти в отмеченных ранее трудах Р. Грубера, Х. Кушнарева, Н. Шахназаровой и многих других исследователей.

Большое значение в читаемом курсе имеют музыкальные иллюстрации, которые позволяют непосредственно познакомить студентов с музыкой Индии, Китая, Японии, арабских стран и др. Слуховое восприятие таких самобытных и непохожих на европейскую музыку явлений как индийская рага, японский стиль гагаку, образцы духовной, фольклорной

и светской музыки народов восточных стран позволяет почувствовать и понять всю неповторимую самобытность и отличия каждой традиционной культуры, а также уловить тонкие, многообразные связи и взаимовлияния в музыке Востока как одного, так и разных регионов. Атмосферу восточной культуры позволяют ощутить на занятиях также и различные видеоматериалы и иллюстрации.

Особое внимание в курсе уделяется анализу общих тенденций музыкальной культуры XX века в русле проблемы «Восток и композиторское творчество». Интересные и показательные примеры влияний восточной музыки на творчество современных композиторов Запада содержатся в работе Е.Уфимцевой (Уфимцева 2004). Немало ярких и оригинальных примеров претворения восточных традиций можно найти и в современной отечественной музыке различных направлений (академической, рок-музыке и др.), о чем пишет ряд исследователей (В. Юнусова и др.).

Думается, что курс «Музыкальная культура стран Востока», читаемый, в рамках специализации «Культура Востока» (наряду с курсами по восточным языкам, истории культуры, религии, мифологии, литературы Востока и др.), позволяет студентам факультета искусствоведения и культурологии УрГУ значительно обогатить и расширить свои представления о национальных традициях восточных народов. Данный курс формирует необходимые навыки восприятия и анализа восточной музыки, а также стимулирует их творческие и научные интересы. Этому способствуют и различные виды самостоятельных работ (рефераты, выступления на семинарах, прослушивание восточной музыки разных направлений и стилей и др.).

### *Литература*

1. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в китайской культуре// Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986.
2. Васильченко Е. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). – М., 2001.

3. Григорьева Т. Японская художественная традиция. – М., 1979.
4. Григорьева Т. Красотой Японии рожденный. В 2 т. Т.1. Путь японской культуры. – М., 2005.
5. Дева Б. Чайтанья Индийская музыка. – М., 1980.
6. Еолян И. Очерки арабской музыки. – М., 1977.
7. История внеевропейских музыкальных культур. Программа-конспект. – М., 2006.
8. История зарубежной музыки. XX века. – М., 2007.
9. Камисанго Юко Палитра традиционной японской музыки// Ниппония. Открытия Японии – 2002. № 22. С. 22 – 27.
10. Конрад Н. Запад и Восток. – М., 1972.
11. Конфуций Лунь-юй. – Т.1. – СПб., 2000.
12. Малявин В. Китайская цивилизация. В 2 т. Т. 1. – М., 2000.
13. Менон Радхава Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге. – М., 1982.
14. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967.
15. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон – СПб., 1996.
16. Уфимцева Е. XX век. Музыка Запада. Пути и перспективы. – Екатеринбург, 2004.
17. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М., 1983.
18. Шицзин. Книга песен и гимнов. – М., 1987.

## **СЦЕНАРИИ СЕКСУАЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРАХ ЗАПАДА И ВОСТОКА**

*Коновалова Н.П., Джултаева А.С.,  
УГТУ-УПИ, г. Екатеринбург*

Вопросы сексуальности, особенности сексуального поведения в различных культурах весьма актуальны в настоящее время. Целый ряд отечественных и зарубежных авторов уделяют большое внимание данной проблеме, исследуя ее с позиций медицины, гендерной психологии, социологии и др. Рассмотрение проблемы сквозь призму философии и философской антропологии позволяет обнаружить перемены гендерных дифференциаций в культуре или социальной жизни, их связь с социо-культурными обстоятельствами.

За последние несколько десятилетий произошли кардинальные переломы в сознании и связях людей, обусловленные

сексуальной революцией, эмансипацией женщин, изменением статуса семьи в обществе, небывалой свободой отношений между людьми. В этих условиях утраты традиционной системы взаимоотношений, попробуем обозначить специфику сексуальности и ее проявлений в различных схемах социальных связей.

Некоторые авторы определяют сексуальность как поведение и/или мысли с эротическим значением. Известный специалист И.С. Кон определяет сексуальность как «характеристику сексуального влечения, сексуальных реакций, сексуальной активности и т.д.» (2; 329).

Рассмотрение же феномена сексуальности с социально философских позиций требует, наряду с антропологическим аспектом, связанным с субъективным миром личности, более полного и глубокого рассмотрения феномена в различных социокультурных контекстах. Сексуальность – это стержневой аспект человеческого бытия на всем протяжении жизни, от рождения до смерти. Она включает в себя пол, гендерные идентичности и роли, сексуальную ориентацию, эротизм, удовольствие, интимность и репродукцию. Сексуальность переживается и выражается в мыслях, фантазиях, желаниях, верованиях, установках, ценностях, действиях, ролях и отношениях.

Общество и культура влияют на восприятие сексуальности в целом и сексуальное поведение человека и его стереотипы, в частности. Различные культуры отличаются друг от друга общественной организацией сексуальности, что отражено в разнообразных культурных сценариях, определяющих сексуальное поведение, романтические отношения и понимание любви.

Но есть и то, что характерно для большинства обществ и восходит к первобытности. Так, общеизвестно, что базовые культурные сценарии, определяющие сексуальное поведение мужчин и женщин, основываются на неравенстве полов. И это связано в первую очередь с половым разделением труда. На протяжении практически всей истории мужская сексуальная роль воспринималась как господствующая, а женская – как подчиненная (1; 33 – 38). Сегодня же, под влиянием социально-экономических факторов, произошли существенные изме-

нения в сексуальной культуре. Их важная особенность заключается в том, что «главным субъектом и агентом этих изменений являются не мужчины, а женщины» (3; 30 – 32).

Особенно ярко эта ситуация проявляется даже не столько в традиционных обществах и культурах, сколько в местах межкультурных и межсубъектных взаимодействий, на стыке разных культур. Именно здесь происходит активная трансформация, деконструкция сексуальности, требующая внимательного изучения и тонкости реализации. Появившиеся в ответ на вызовы современности «гендерные исследования» фиксируют и изучают слои и аспекты проблемы человеческой субъективности в различных социокультурных ситуациях.

Эротическое, внутреннее, индивидуальное переживание человека включается в контекст сексуального сценария, определяемого социокультурной реальностью. Сексуальность содержит в себе как общественное, так и личностное начало, по-разному проявляющееся в различном социальном контексте, в различных культурах. Так, в основе традиционной сексуальной культуры индийцев, китайцев и японцев лежат древнейшие мифы, объясняющие сотворение мира как акт любви между божествами разного пола. Поэтому любовная практика не осуждалась, а, наоборот, была необходимой и очень важной частью жизни и культуры восточных народов. Это способствовало формированию особого мировоззрения, гармонично соединяющего общественное и личное, духовное и телесное. По словам И.С. Кона, «наука о сексуальности» – «не синоним и не замена "искусства любви", существовавшего в Китае, Японии, Индии <...> Древняя эротология была неразрывно связана с этикой, эстетикой и религиозными ценностями, предлагая своим адептам не столько знания и частные рецепты, сколько общую жизненную философию» (2; 297 – 298).

В традиционной западной культуре под влиянием христианской доктрины происходило вытеснение чувственно-телесного компонента из частной, интимной жизни людей. Следовательно, сексуальность проявлялась здесь завуалированно, либо сквозь внешние атрибуты отношений (любовный этикет, кодекс ухаживания, флирт и т.д.), либо в изощренных формах. Здесь сформировалась дуалистичная система миропо-



нимания, где духовное противопоставляется телесному, а личное – общественному.

Однако сегодня, в эпоху глобализации мы видим, как границы «миров» размываются. Традиционный Восток под воздействием Запада становится более модернизированным, примеряет на себя западные жизненные сценарии, в том числе и модели отношений между полами. А Запад все более и более увлекается восточными сексуальными практиками, пытаясь уловить гармонию жизни. Анализируя восточную и западную модели, мы, вероятно, получим наиболее целостное и наиболее полное представление о таком феномене, как сексуальность.

### *Литература*

1. Бендас Т.В. Гендерная психология. СПб.: Питер, 2005.
2. Кон И.С. Введение в сексологию. М.: Медицина, 1989.
3. Кон И.С. Человеческие сексуальности на рубеже XXI века // Вопросы философии. – 2001. – №8.

## **ТОЛЕРАНТНОСТЬ И ТЕМА «ВОСТОК-ЗАПАД»**

*Коновалова Н.П.,  
УГТУ-УПИ, Екатеринбург*

В современной теоретико-методологической ситуации, делающей акцент на различии, на проблемах взаимодействия различных социокультурных субъектов (культур, социумов, индивидов) особенно актуальной оказывается тема толерантности. В рамках этой темы обсуждаются и вырабатываются теоретические и практические инструменты, необходимые для решения проблем, возникающих в сложных проблемных ситуациях сосуществования и взаимодействия различного. Толерантность не есть плюрализм, но социокультурная установка, позволяющая избежать столкновений различного, выстраивать актуальные многообразные социокультурные и межличностные связи.

Большинство концепций социального (коммуникативного) действия (взаимодействия) второй половины XX века, оттолкнувшись от феноменологической идеи Другого, вы-

страивают такую схему взаимодействия, в которой форма и норма этого взаимодействия явно или неявно уже задана как некий образ или ориентация, к достижению которой устремлены субъекты коммуникативного действия. Ярким примером такой ситуации служит традиционная культур-философская трактовка темы и сама тема Востока и Запада. Она привлекается в качестве яркой иллюстрации толерантного диалога между культурами. Однако при ближайшем рассмотрении ситуации диалога Востока и Запада мы обнаруживаем, что сама форма диалога (и выработки толерантности) задана до диалога, различие постулировано до самого процесса взаимодействия (Кемеров, Коновалова 1998). В результате – заранее определенные образы друг друга не стыкуются, продуктивное толерантное взаимодействие оказывается проблематичным.

Двухтысячелетняя история взаимоотношений Востока и Запада складывалась из различных – политических, экономических, культурных – взаимодействий, фиксировавших и сдвигавших пространства Востока и Запада, смещавших их взаимоотражения, акцентировавших мотивы противостояния или взаимообогащения.

Стереотипные противопоставления Востока и Запада по «линиям»: духовность – прагматизм, космоцентризм – антропоцентризм, мистицизм – рационализм, монизм – дуализм, – в значительной мере проявились в ходе торговой, политической, культурной экспансии европейских стран на азиатские территории, в результате их попыток установить свой порядок на колонизируемых территориях, соответственно – свой режим организации общественной жизни, а через него – и своей образ взаимоотношений, мышления и т.д.

В этом смысле противостояние Востока Западу – реакция на распространение европейского влияния в азиатских регионах. Таким образом, акцент на противостоянии и обусловленное им понимание специфики Востока, его скрытости, «сокровенности», «тонкости», «неподатливости», есть следствие европейского воздействия, есть фиксация ответа на это воздействие. И эта фиксация может быть осмыслена не только как характеристика Востока, но и как косвенная характеристи-

ка западного типа, представленная через его отражение в реакциях других типов социальности и культуры.

Отсюда можно сделать вывод о том, что проблема Восток-Запад – это проблема, имеющая европейское происхождение, что формулировка связи Восток-Запад как одной из главных культурологических оппозиций – формулировка, утверждаемая «западной» культурной традицией, что «востокоцентризм» есть ответ на тот социально-исторический и культурный вызов, который определялся претензией «европоцентризма» на распространение во всем человеческом сообществе.

Критика «европоцентризма» (и соответствующее изменение трактовки оппозиции Восток-Запад) также в основном связана с кризисными событиями, потрясшими европейскую цивилизацию в XX столетии, определившими поиск новых социальных, экономических и культурных ресурсов ее дальнейшей эволюции в веке XXI.

В рамках этой, достаточно широкой исторической тенденции формировался и подлинный культурный, научный, философский интерес европейцев к «восточной мудрости», к восточным образам жизни и мысли. Эпоха Просвещения была отмечена оживлением внимания к восточным темам (Монтескье, Дидро). Санскритская литература оставила несомненный след в размышлениях таких философов как Шеллинг, Фихте, Гегель, Шопенгауэр. Обнаруживались общие для восточной и западной философии мотивы, темы, постановки вопросов. Именно на уровне сопоставления классических образцов проявлялось сходство в осмыслении ключевых проблем бытия и мышления, общества и человека; утрачивало свою прямолинейность противопоставление восточного мистицизма и западного рационализма, соответственно, – коллективизма и индивидуализма, созерцательности и активизма. Философия уже в XIX веке преодолела рамки простых противопоставлений, которых стереотип «Восток-Запад» держится до сих пор.

Появление новых независимых государств в результате распада системы колониализма обострило и несколько изменило проблему «Восток-Запад». Обозначились противоположные тенденции: первая, связанная с пониманием ограниченности «центристских» установок, вторая, сопряженная как

раз с усилением различного рода «центристских» настроений, выражающих стремление молодых государств в самоутверждении, в придании их культурам мирового статуса.

Первая тенденция стимулировала развитие компаративистских исследований (распространившихся в США, Германии, Индии, Франции). Их суть – сравнительное изучение культур Востока и Запада, ориентированное на установление общих форм; такие формы выявлялись на уровне языка, литературных сюжетов, архитектурных мотивов, мыслительных схем, обнаруживаемых в разных традициях, на разных исторических этапах. Выявляя сходства и различия, компаративистика как бы подразумевала возможность «единой» – не западной и не восточной – философии и культуры, примиряющих в себе противоположные тенденции. Это была во многом искусственная попытка синтезировать то, что в реальности противопоставлялось, враждовало, не допускало компромиссов. Проблема общности различных культур таким путем решена быть не могла, поскольку сравнения указывали на формальную общность, абстрагированную от содержания реальных взаимодействий.

Проблема Восток-Запад оказалась гораздо шире традиционной связи-противопоставления Востока и Запада; ее решение находилось как за пределами простого противопоставления, так и за границами компаративистски (структуралистски, глобалистски) устанавливаемого единства. Переход от конфликта к мирному со-бытию возможен только через взаимопризнание сторонами особенностей друг друга. Общность оказывается тогда не столько идеей, сколько реальным (бытийным, онтологическим) процессом, в котором стороны признают особенности друг друга, соответственно, корректируют свои собственные установки и притязания, вырабатывают общие модели, правила, нормы, кодексы взаимодействия. Общность современного человеческого мира формируется теперь из сочетания различных региональных, экономических, политических, этнокультурных объединений. Форма этой общности вырабатывается в ходе диалога или полилога между ними. Благодаря этой форме удастся обнаружить, что в современном социальном мире нет единого измерения, с помощью которо-

го можно было бы сопоставлять и противопоставлять разные общества и культуры.

Современный социальный мир предстает полицентрическим образованием, в котором непродуктивны и линейные (одномерные) описания взаимодействий, и характеристики, основанные на простых («двузначных») противопоставлениях. Проблема выстраивания разумно-толерантного взаимодействия различных социокультурных систем (полисубъектных социокультурных реальностей), проблема познавательная, затем коммуникативная оборачивается проблемой существования основополагающих структур человеческого бытия.

### *Литература*

1. Кемеров В.Е., Коновалова Н.П. Восток и Запад: судьба диалога. – Екатеринбург, 1999.

## **ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ: МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ\***

*Мурзина И.Я.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

В современной науке все более укореняется представление об образовании как специально организованном процессе освоения социального опыта и формирования на этой основе индивидуального опыта учащихся. Результатом взаимодействия социального и индивидуального опыта становится развитие личности, обогащение ее индивидуального опыта, раскрывающее творческие возможности. Открытие мира во всей его полноте, в многообразии связей, смыслов, устремлений и попытка найти и обрести свое место в нем происходит на протяжении всей жизни человека. Жизнь человека – это его путь в культуру и его бытие в культуре.

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

Современный город предоставляет человеку множество возможностей для реализации разнонаправленных желаний и потребностей. Городская среда в числе многих составляющих включает и сферу образования, которую можно рассматривать как систему, изначально ориентированную на процессы инкультурации и социализации человека.

В настоящее время уже не требуется дополнительных доказательств, что не только система образования отвечает за формирование человека. В мультикультурном пространстве современного города система образования все чаще «уступает» эти функции другим компонентам городской среды. Для современной педагогики важно, чтобы были обозначены и осмыслены те компоненты городской среды, которые дают возможность современному горожанину сформироваться как личность с позитивными ценностями. По сути, вопрос состоит в том, чтобы исследовать городскую среду в аспекте формирования позитивной идентичности.

Проблемы изучения идентичности не раз становились предметом философских, культурологических, психологических, педагогических исследований. Однако образовательный потенциал городской среды в этом ключе до сих пор не рассмотрен в полной мере. Предлагаемые тезисы – это попытка наметить исследовательский вектор, который может быть развит как в прикладных культурологических исследованиях, так и в собственно педагогических.

Если представить, что городское пространство составляют взаимно пересекающиеся пространства (физическое, ментальное, символическое, социальное) и выделить у каждого из них образовательный потенциал, можно выработать такую систему педагогических действий, которая выполняла бы обозначенную функцию. Для примера возьмем аспект межкультурной коммуникации как особого типа взаимодействия, предполагающего «обмен» культурными смыслами.

Физическое пространство (окружающая человека географическая и предметная среда). В нем коммуникации любого свойства (от бытового до формально-делового уровня) осуществляются как каждодневные, постоянные и зачастую неизбежные контакты. Уровень конфликтности, который воз-

никает в современном городе, с неизбежностью требует выработки особых форм и способов взаимодействия людей. Агрессия зачастую возникает как реакция на захват «моего» пространства «другим» (в пространстве ряда городов это приводит, например, к образованию кварталов с более или менее этнически однородным населением, что лишь усиливает конфликтность, не разрешая ее). Это может быть нерелексивая реакция, может быть намеренная, но в любом случае она требует направленных педагогических действий. Вероятно, одним из вариантов взаимодействия может выступать совместная деятельность по «одомашниванию» пространства, в которой принимают участие не по принципу принадлежности к отдельной этнической общности, но по принадлежности к горожанам.

Вот только формирование такого рода городской идентичности процесс не только сложный, но и не до конца осмысленный. Вместо формирования городской идентичности у нас внимание сосредоточено на брэндинге, позиционировании, имидже города. Есть гипотеза, что эти процессы были бы гораздо более эффективными, если бы поменялся акцент: не город для «других», а город для горожан.

Что нужно, чтобы человек ощущал город «своим»? В-первых, история города должна ощущаться как «своя» история. А это значит, что горожанин должен не только знать, кто и когда основал город, но и представлять его, города, историческую ценность. Ощущение глубины времени дает возможность ощутить связь с местом, осознать его ценность. Не случайно, в системе образования краеведческим курсам до последнего времени уделялось особое внимание (примерами могут служить образовательные программы «Московедение», «Я-петербуржец», «Екатеринбург – мой любимый город», в Свердловской области в программе «Урал. Человек. Истоки» уделено особое место изучению историко-географической составляющей окружающего пространства). Обращение к городской истории дает материал для размышлений, как складывались судьбы представителей различных культур, какой вклад они внесли в становление и развитие города.

В ситуации постоянно изменяющихся образов культуры, динамичности социальных связей, усиливающегося межкультурного взаимодействия важны некие константы, которые позволяют, что называется «обрести почву под ногами», осознать ценность культуры, в которой человек живет и взаимодействует как «ценность для себя».

В образовании накоплен опыт предложения различных форм деятельности, которые позволяют молодому человеку самостоятельно и осознанно приобщиться к культуре города, открывая для себя новое в процессе узнавания, освоения и «присвоения» пространства городской культуры (например, известны проекты, которые ведутся как школьниками, так и студентами, посвященные сохранению исторических памятников в Екатеринбурге; продуктивными, как нам кажется, становятся задания, которые позволяют молодым людям самостоятельно приобрести знания о городе, опросить своих сверстников и проанализировать их ответы на вопросы, связанные с образом города, его символами, его прошлым и настоящим и вопросами представления родного города гостям или людям, которые переезжают в него жить). Другое дело, что одна школа вопрос формирования городской идентичности не решает.

И здесь включаются другие институты, прежде всего сферы культуры, музеи, информационные центры, СМИ, Интернет. Вопрос лишь состоит в том, насколько деятельность по формированию идентичности современного горожанина как представителя большой поликультурной общности ими осознается как важная и значимая.

Как показывает анализ, если потенциал музеев и информационных центров сегодня задействован (хотя, на мой взгляд, эта работа носит не системный характер), то на образовательный потенциал СМИ сегодня смотрят исключительно как на «поставщика» программ учебного телевидения, забывая, что СМИ сегодня формирует отношение человека к миру. Отсутствие информации в СМИ приводит к тому, что из поля видения как будто «исчезает» часть жизни. От того, как представлена культура целого региона, какое место она занимает в информационном пространстве, зависит, захочет или нет молодой человек говорить о ней, как о значимой и родной. В со-



временном медийном пространстве явно не хватает не только образовательной составляющей, но и развернутого представления о том, каким сегодня видится город юному горожанину (всевозможные «Инструкции по применению города» информируют исключительно о сфере потребления, что, безусловно, важно, но явно не достаточно).

Формирование позитивной идентичности возможно тогда, когда происходит символическое освоение пространства, когда оно «населяется» смыслами. Задача включения человека в пространство города через изучение его истории и культуры видится, в том числе, и в понимании и освоении им символических «кодов», из которых создан городской текст. В этом тексте «голоса» и образы различных культур взаимодействуют и представлены во всей полноте.

Результатом формирования городской идентичности становится живущий в душе горожанина образ родного города, это образ, у которого есть физическое «измерение», и есть символическая сущность. По сути, это образ культуры, в котором взаимодействуют различные элементы, в котором пересекаются различные культуры, в котором можно жить, потому что многоголосие городской среды включает и отдельный голос отдельного человека. И это огромный потенциал, который можно использовать для продуктивного межкультурного взаимодействия. Остается надеяться, что он будет востребован.

## **ОБРАЗОВАНИЕ. ТОЛЕРАНТНОСТЬ. МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ**

*Орел Е.В.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

Педагогическая мысль в ответ на появление новых социокультурных реалий разрабатывает новые стратегии образования, базирующиеся на идее толерантности. В данной статье мы рассмотрим три модели предлагаемых решений проблемы воспитания толерантности у школьников. Первая (Т.К. Солодухина) – реализует идею межкультурной толе-

рантности и **полиэтнической школы**. Вторая (В.А. Тишков) отстаивает идею создания **российской национальной школы**. Третья (G.-M. Chen, W. Starosta) – представляет модель построения системы образования на принципах **мультикультурализма**. Сравним эти модели.

Модель **полиэтнической школы** представлена в работе Т.К. Солодухиной «Этнокультурное образование русских школьников в полиэтническом регионе» (Солодухина 2005). Полиэтническая школа – это школа с этнокультурным компонентом, где выдержан баланс русской региональной и культур иных цивилизаций. Т. К. Солодухина утверждает, что «между «своим» и «чужим» должно располагаться среднее звено – широкий культурный ареал, с одной стороны, родственной данной культуре, с другой стороны, имеющий налаженные кросс-культурные «мосты» и «каналы», соединяющие с другими мировыми культурами». Таким ареалом может выступать поликультурное пространство региона, состоящее из многообразных этнокультурных сред.

Этнокультурные школы, развивающиеся в полиэтническом региональном пространстве, не могут быть ориентированы только на «этническое прошлое» утверждает Т. К. Солодухина. Они должны смотреть в будущее этноса, «воспитывать творческую личность – носителя культуры этноса». Будущее, по мнению Т. К. Солодухиной, заключается в культурном сотрудничестве и взаимодействии народов при сохранении собственной этнокультурной идентичности. При этом взаимодействие культур целесообразно представлять как встречу различных систем ценностей и способов деятельности в сознании отдельного человека, что позволят конкретизировать задачу, стоящую перед образованием: совмещения в сознании и поведении учащихся ценностей западной и восточной цивилизаций с ценностями национальной и субнациональной культур. Подлинная интеграция и диалог культур, ведущие не к редуцированию, а обогащению человеческой личности, возможны в случае одновременного формирования у индивида этно- и межкультурной идентичности и толерантности. Последняя понимается Т.К. Солодухиной как устойчивое личностное состояние, определяющее особый тип взаимодействия школьни-

ка с другими людьми и характеризующееся наличием в его сознании личностно значимого образца терпимого поведения с доминантной направленностью сознания на его выполнение.

В отличие от Т.А. Солодухиной, В.А. Тишков, считает принципиальным для системы российского образования отказ от этнической направленности. **Национальная школа** в России, согласно его мнению, может быть только российской, а не русской или татарской или башкирской. В.А. Тишков не верит в возможность совмещения ориентации образования на будущее с реанимацией прошлого, которому принадлежат этнические формы культуры. Как и в отношении всех других сфер общества, в сфере образования, считает исследователь, необходимы проекты, которые бы обеспечивали свободный выбор и социальное преуспевание для представителей разных культурных традиций в общероссийском пространстве. Взрослые, которые взяли на себя ответственность определять стратегию развития российского образования, считает исследователь, должны помнить, что родительские стратегии и устремления самих молодых людей чаще всего радикально расходятся с призывами этнических активистов и с установками властей республиканского и даже федерального уровня. А переход на русский язык даже в семейной обстановке, отказ изучать родной язык или поступление в московский вуз – не означает этнического предательства, но выражает стремление выстраивать более широкие, нежели этнические, связи и приоритеты (Тишков 2003).

**Модель мультикультурного образования** представлена в работе G.-M. Chen. И W. Starosta «Foundations of Intercultural Communication». Суть мультикультурного образования по мысли авторов данной модели сводится к четырем вопросам: (1) открытости мультикультурному мышлению; (2) сохранению культурной идентичности; (3) развитию навыков межкультурной коммуникации; и (4) внесению культурного разнообразия в учебные программы. Как видим, пункты (2) и (4) сближают данную модель с моделью Т. А. Солодухиной. Поэтому обратим свое внимание именно на те, которые их отличают: открытость мультикультурному мышлению и развитие навыков межкультурной коммуникации. Начнем с последнего.

Авторы модели мультикультурного образования утверждают, что только присутствие в школе достаточного разнообразия ценностей, жизненных стилей и моделей мышления различных этнических групп, позволит учащимся сформировать навыки межкультурных коммуникаций, необходимые для того, чтобы преуспеть в реальной жизни сегодня.

Мультикультурализм – это динамический процесс, который может быть представлен следующими этапами:

1. *Монокультурализм*. На этом этапе доминирует этноцентризм, люди питают гордость и тщеславие, а на другие культуры смотрят как странные и менее совершенные.

2. *Межкультурный контакт*. На этом этапе из прямых или непрямых контактов с представителями других культур начинает возникать мультикультурализм на уровне признания наиболее очевидных различий, которые осмысляются с любопытством или раздражением.

3. *Культурный конфликт*. Возникает из-за существования различных культурных моделей и из-за столкновения этнических стереотипов.

4. *Образовательное воздействие*, которое должно быть нацелено на борьбу с догматическим мышлением и развитие понимания произвольности культурных практик и неполноты знания.

5. *Потеря равновесия*, которое означает, что начался процесс нахождения баланса между необходимостью защищать свою идентичность и необходимостью принаравливаться к произошедшим изменениям.

6. *Осознание*. На этом этапе учащиеся начинают постигать понятие культуры и освобождаться от оков этноцентризма.

7. *Мультикультурализм*. Достижение мультикультурного мышления отражает новое ментальное и эмоциональное состояние, приводящее учащихся к принятию ими разнообразия культурной реальности. На этом этапе учащиеся становятся «мультикультурными».

*Мультикультурные индивиды* характеризуются тремя свойствами: (1) они способны к психокультурной и контекстной адаптации в своих отношениях с другими и в своих культурных связях; (2) они постоянно находятся в процессе лично-

стного становления под влиянием новой культурной информации; (3) они восприимчивы к изменениям и не поставлены ни в стационарные, ни в предсказуемые рамки.

Качеством, необходимым для выработки мультикультурного взгляда на мир, является *межкультурная восприимчивость*, которая включает шесть основных компонентов: (1) этнорелятивизм, (2) уважение к культурным различиям, (3) способность к адаптации, (4) умение вставать на точку зрения другого, (5) непредвзятость и (6) уважение к потребностям другого.

Из трех проанализированных моделей первая – более всех иных отражает опасение российского общества, что утрата веры в особость России, ее народа и судьбы повлечет за собой утрату ее суверенитета. Вторая модель – отражает стремление интеллектуальной элиты вырваться из рамок, налагаемых традиционализмом, поставив интересы личности выше интересов сообщества. Третья же модель, как нам представляется, является наиболее равновесной. Она, разрывая связь этничности и традиционализма, находит в этнических различиях формы адаптации, обеспечивающие личности преимущества в той или иной жизненной ситуации.

### *Литература*

1. Солодухина Т.К. Этнокультурное образование русских школьников в полиэтническом регионе: Учебное пособие к курсу «Педагогика народного художественного творчества». – Москва-Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ, 2005.
2. Тишков В. А. Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. М., Наука. 2003.
3. Chen G.-M., Starosta W. Foundations of Intercultural Communication. Allyn and Bacon, 1998.

## СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЯПОНИИ И РОССИИ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

Пристенская С.В.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург

Межкультурная коммуникация представляет собой вид диалога, на котором живут как культура, так и образование. Высокой диалогичностью в педагогической науке отличается область компаративной педагогики, из которой можно почерпнуть немало актуального и поучительного. В этой связи хотелось бы отметить некоторые общие моменты методологической проблематики образования в Японии и России.

Прежде всего нельзя не согласиться с тем, что ситуация в Японии является «уникальной для изучения долговременных проблем образования» (Нурутдинова 2008: 93), что доказано феноменом «японского чуда». Важнейшим фактором этого «чуда» выступает неизменное следование *национальным традициям*, фундамент которых создается в семейном, дошкольном и школьном воспитании.

На всех образовательных этапах в Японии «традиционные ценности продолжают почитаться и проявляться даже в мелочах» (Парамонова 2001: 123). Так, задачами дошкольных учреждений являются: «помогать ребенку иметь хорошие отношения со взрослыми и детьми, уважать природу, приобретать здоровые жизненные привычки, овладевать навыками социального поведения» (Парамонова 2001: 121). В этом нетрудно усмотреть проявление такой «вечной ценности» японской культуры, как *принцип гармонии* человека и природы, человека и человека, человека и социума.

Одухотворение природы стало в Японии этико-эстетической нормой, каноном миропостижения, прививающимися в общенациональном масштабе. Такие события, как Праздник звезд, Сбор овощей, Осенний лунный праздник, Церемония подбрасывания бобов манифестируют иное восприятие природы, нежели западный принцип природосооб-

разности, принятый в российской педагогике. Японский воспитательный эталон предполагает партиципацию и органическую встроенность в природу, ее культ и панэстетизм, прививаемые с детства. В российской педагогике такой модус отношения к природе не развит; природа конституирована в рамках «Природоведения» и «экологической культуры школьника», формируемой на основе знаний об экологии, биосфере, экосистеме, антропоэкосистеме, социозкосистеме (Хайбулаева 2008: 19). Вместе с тем наши педагоги-естественники начинают осознавать «необходимость эколого-гуманитарной ориентации», «включения науки в систему культуры» (Хайбулаева 2008: 21), соединения разных картин мира – религиозной, научной, художественной, – и этот вектор обнадеживает.

Внимательно-прочувствованное отношение человека к человеку в Японии также закреплено древней школьной традицией, включающей безусловное почитание старших младшими, благожелательность, искренность, честность, терпимость, скромность и этикет. К уникальным механизмам социальной гармонизации юных японцев относятся такие праздники, как День детей, День девочек, День мальчиков, День мамы, День папы, День уважения к старости (Парамонова 2001: 122). Все это способствует перманентному воссозданию столь коренной японской ценности, как *группизм* (коллективизм, корпоративность).

Как известно, «Япония стала страной, где феноменальным и удивительным образом сочетаются начала самые противоположные – коллективизм и индивидуализм» (Миронов 1990: 89). Индивидуализм здесь особый, ибо для восточной ментальности нехарактерен приоритет формирования личности. Круги общения японца – ближайшие люди, актуальные и потенциальные знакомые, чужие люди, иначе – круги внутренних, средний и внешний, – не только придают ему уверенность и психологический комфорт, но и представляют «тотальное целое личности» (Нурутдинова 2008: 94, 95). Это соответствует такой ведущей ценности восточной цивилизации, как общество/отечество, одновременно придавая интеллектуально-нравственную мощь японской нации. Тем самым обес-

печивается и совпадение исходной, базисной матрицы ценностей личности с общественной (Нурутдинова 2008: 99).

В российской традиции тоже известны коллективизм, стремление к общинности, соборности, для которых было немало исторических, географических, геополитических причин; поэтому идея индивидуализма вообще чужда российскому менталитету (Тестов 2008: 17). Отсюда как в дореволюционной, так по-своему и в советской педагогике были высоко значимы идеи коллективизма, классически воплощенные А.С. Макаренко. Помимо того, русская соборность проявилась в «этнической комплементарности», распространившейся и на соплеменников, и на «соседей иной крови» в своем государстве (Шилова 2002: 27), что, заметим, совершенно нехарактерно для японцев.

Культурные традиции, которым преданны японское общество и образование, соответствуют принципу *культуросообразности*, признанному современной российской педагогикой, а также *культурологическому подходу* и культурологической парадигме образования. В этой связи активно развивается сфера этнопедагогики, обусловленная исключительной полиэтничностью России. Однако национально-русские традиции все еще не являются приоритетом нашей системы образования, хотя исторические сломы 1917 г. и 1990-х гг. привели к отчуждению «от отечественной культурной традиции», к потере исконных нравственных ценностей (Данилюк 2008: 113), что усилило актуальность их реставрации.

Для ценностной системы японской культуры в высшей степени типичен приоритет *духовного* над материально-экономическим. Как писала Р. Бенедикт, «Япония утверждала, что дух – это все, и он вечен» (Бенедикт 2007: 64). Обладая ограниченными территориально-сырьевыми ресурсами, Япония всегда заботилась о качестве человеческих ресурсов, «человеческого капитала» как хранителей национальных ценностей, идеалов, мировоззрения. Отсюда образование в Японии всегда «работало в широком социокультурном контексте с ценностно-смысловыми конструктами», что подтверждается и современными учебными планами с такими предметами, как



«Мораль» и «Нравственное воспитание» (Нурутдинова 2008: 94; Салимова 2002: 91, 93).

Созвучно этому выступали деятели русского образования еще в XIX в. Так, глава кафедры педагогики Московского университета С.П. Шевырев считал основной задачей и семейного, и школьного воспитания не наполнение учащихся прикладными знаниями, а «возвышение духовное». У него и последователей доминировала идея развития «внутреннего человека», объединяющего общечеловеческое и национальное русское начало (История педагогики 2001: 351). И в рамках народной общины духовные мотивы преобладали над материальными, целью было не потребление, а совершенствование, преображение души. Неслучайно министр народного просвещения граф С.С. Уваров стремился к тому, чтобы у русской молодежи была возможность стать «Европейцем по образованию», но «Русским по духу» (Тестов 2008: 17; Дридгер 2008: 73). Последнее удивительно предвосхищало лозунг японской «революции Мейдзи» – «вакон ёсай», т.е. «японский дух и западная наука»; почти столетие спустя был создан документ «Имидж идеального японца», закрепивший национальные черты и традиции в противовес американским моральным стандартам (Салимова 2002: 90).

Российское образование ныне возвращается к указанным доминантам, прежде всего, к духовно-нравственному воспитанию как наболевшей проблеме, решению которой способствует и православная педагогика. В качестве задачи школы и педагогической науки артикулируется идея осознания детьми типичных черт русского народа – «национального характера», русской ментальности (Шилова 2002: 27). Все это связано с утверждением в российской педагогике *аксиологического* подхода и аксиологической парадигмы образования.

Однако в Японии уже в начале XX века прогрессивные педагоги не отделяли знания от ценностей: таковы были установки Ц. Макигучи (1871 – 1944), выдающегося деятеля японского образования. Он настаивал на объединении в обучении двух сторон – приобретения знаний и создания ценностей (Education 1989 : 153). Ценностный аспект содержания образования, ориентированный на национальные традиции, составил

ядро третьей школьной реформы в Японии конца XX – начала XXI вв.

Вместе с тем японская педагогика не оторвана от реальности, от *практики*. Из конфуцианства она взяла жизненную мудрость, учившую жить в сегодняшней жизни, в активной деятельности (Нурутдинова 2008 : 98). Тот же Ц. Макигучи выдвигал такую цель образования, как удовлетворение практических потребностей реальной жизни, воплощая тем самым «ценность пользы». В своей концепции «создания ценностей» он предлагал учебные дисциплины, приложимые к нуждам повседневности. Сегодня моделирование жизненных ситуаций практикуется в японской системе обучения-воспитания, начиная с детского сада.

С этой направленностью можно сопоставить известную концепцию *контекстного* обучения А.А. Вербицкого. Она предполагает динамическое моделирование общекультурного, духовного, интеллектуального, предметно-практического и социального содержания жизни человека (Вербицкий 2009: 15). Обучающийся при этом занимает позицию подлинного субъекта, не «готовящегося» к будущей жизни и труду, а самореализующегося «здесь и сейчас» (Вербицкий 2009: 18). То же самое утверждал и Ц. Макигучи: учиться в жизни и жить, обучаясь всю жизнь; учение и настоящая жизнь – больше, чем параллельные линии, они контекстуальны (Education 1989: 160).

Таким образом, попытка «методологического диалога» выявляет множественные корреляции между развитием японского и российского образования, зачастую прихотливо разведенные во времени. Произошедшая в России 1990-х гг. «тихая» гуманитарная катастрофа, проявившаяся «в резком сужении культурного горизонта и настоящем обрушении уровня общекультурных компетенций молодежи» (Гараджа 2008 : 118), требует и имманентного анализа, и обобщения эффективного интернационального опыта. Убедительные образовательные достижения Японии помогают осознать нашу отечественную специфику и вдохновляют на усилия по направлению к «российскому чуду».

### *Литература*

1. Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры. – СПб., 2007.
2. Вербицкий А.А., Ермакова О.Б. Школа контекстного обучения как модель реализации компетентностного подхода в общем образовании // Педагогика. 2009. № 2. С. 12 – 18.
3. Гараджа В.И. Книга о российском образовании // Педагогика. 2008. № 8. С. 116– 118.
4. Данилюк А.Я. Нравственное и гражданское воспитание: взгляд компаративиста // Педагогика. 2008. № 8. С. 112–116.
5. Дриджер К.А. Проблема народности воспитания в России первой половины XIX в.: официальная и славянофильская // Педагогика. 2008. № 2. С. 70 – 74.
6. История педагогики и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX века: учеб. пособие. – 2-е изд. / под ред. академика РАО А.И.Пискунова. – М., 2001.
7. Мионов В.Б. Век образования. – М.: Педагогика, 1990.
8. Нурутдинова А.Р. Феномен “японского чуда”: преемственность традиций // Педагогика. 2008. № 4. С. 91–99.
9. Парамонова Л.А., Протасова Е.Ю. Дошкольное и начальное образование за рубежом: История и современность: учебное пособие – М., 2001.
10. Салимова К.И. Общеобразовательная школа Японии в XXI в. // Педагогика. 2002. № 8. С. 88–96.
11. Тестов В.А. Ценности российской цивилизации как стратегические цели образования // Педагогика. 2009. № 1. С. 15 – 21.
12. Хайбулаева У.М., Недурмагомедов Г.Г., Цатуров В.Н. Формирование экологической культуры старшеклассников // Педагогика. 2008. № 3. С. 17–22.
13. Шилова М.И., Малиновская Н.И. Черты национального характера: российский вариант // Педагогика. 2002. № 8. С. 24–28.
14. Education for creative living [Ideas and proposals of Tsunaburo Maciguchi]. – Yowa : Yowa State University Press, 1989, – XVII, [1], 227 p.

## КИТАЙ И ЯПОНИЯ: ПРОБЛЕМА АНАЛИЗА САКРАЛЬНОГО

Субангулова Н.А.,  
УГТУ-УПИ, Екатеринбург

В настоящее время наблюдается очередная волна повышенного интереса к культуре Китая и Японии. Появляются исследования, в которых предприняты попытки описать и проанализировать экономику, религию, литературу, изобразительные и боевые искусства этих стран.

Традиционная культура Китая и Японии неразрывно связана с философско-религиозными представлениями, и анализ сакрального может стать ключом к пониманию сути многих явлений. «Сакральное связано с мировым порядком, оно является его непосредственным выражением и прямым следствием» (1; 197). Анализировать такое сложное и широкое явление как сакральное непросто, тем более когда речь идет о культурах Китая и Японии.

Сакральное – «категория, обозначающая свойство, обладание которым ставит объект в положение *исключительной значимости, непреходящей ценности* и на этом основании требует благоговейного к нему отношения» (2; 483). В каждой культуре, помимо общечеловеческих, сакрализуются и свои специфические ценности. Например, в Японии ритуальное самоубийство путем вспарывания живота – сэппуку (харакири) считалось благом, поскольку только оно позволяло в определенной ситуации сохранить собственную честь. В христианской культуре самоубийство является одним из тяжких грехов и совершенно недопустимо. Поэтому при анализе сакрального важно учитывать специфику рассматриваемой культуры, что именно в ней сакрализуется.

Часто обнаружить сакральное оказывается не просто. Священное качественно отлично от мирского, но манифестирует себя через предметы профанного мира. Одновременно сакральное противопоставляет себя всему профанному, отгораживается от него и становится недоступным для человека

непосвященного, мирского. Как замечает Круйа Роже, что сакральное, заповедно для членов одной фратрии, является профанным, свободным для членов другой. Обнаружить сакральное в иной культуре еще сложнее, т.к. свойствами священного может быть наделен любой предмет независимо от его внешних качеств. Для представителя христианской культуры сакральная живопись ассоциируется, как правило, с иконой. А сакральная живопись школ буддизма Чань (Китай) и Дзэн (Япония) для него ничем не отличается от светской южно-сунской академической живописи. Чань-буддийская живопись на первом этапе своего существования действительно заимствовала основные изобразительные приемы южно-сунского школы. Но в дальнейшем и в композиции, и в технике исполнения их различия стали более очевидными, это было связано с теми специфическими задачами, которые должна была решать сакральная живопись. Сакральное искусство школ Чань и Дзэн, в отличие от светского, призвано способствовать достижению просветления, быть основой для психопрактик.

Важной особенностью сакрального является то, что оно переживается внутренне, субъективно. И это переживание сильно отличается от «взгляда со стороны». Глубина постижения сакрального (и степень приближения к Абсолюту) зависят от собственного духовного опыта адепта, его подготовленности, владения ритуальными действиями. Боевые искусства, японская чайная церемония, в основе которых также лежат принципы философско-религиозных учений (даосизма, дзэн), построены на определенных четких движениях, совершенствованию которых нет предела. Только отработав вербальные движения до автоматизма, можно перейти на следующий этап – работа с сознанием. В результате психопрактики достигается состояние единства, целостности движений и духовного состояния. В боевых искусствах это проявляется в большей скорости и адекватности движений.

Сакрально то, от чего зависит все поведение человека, что для него не подлежит обсуждению, поэтому анализ сакрального очень важен для понимания той или иной культуры. Но этот анализ сопряжен с рядом сложностей: во-первых, сакральное не очевидно, сокрыто, и обнаружить его в иной куль-

туре гораздо сложнее; во-вторых, в каждой конкретной культуре сакрализуются свои ценности, поэтому, если говорить о Китае и Японии, необходим взгляд не только с позиций Запада, но и попытаться посмотреть изнутри; в-третьих, сакральное возможно лучше понять через переживание, а этот опыт всегда субъективен, индивидуален. Таким образом, проблема анализа сакрального носит не только философский, но и культурологический характер.

#### *Литература*

1. Круйа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М., 2003.
2. Словарь философских терминов / Под ред. В.Г.Кузнецова. – М., 2007.

### **МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОСТИ В АСПЕКТЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

*Шумихина Л.А.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

До начала 1960-х гг понятие субкультура связывалось с молодежной культурой, которая отличалась комплексом антиправовых норм поведения. В 60-х годах под понятием субкультура начали понимать такие образования, обычаи, нормы ценности, которые характеризовали специфические мировоззренческие позиции и стиль жизни не только молодежи, но и других слоев. Г. Маркузе определяет субкультуру как «образование внутри культуры, которое выражает негативное отношение к традиционным ценностям и нормам» (1).

Молодежная субкультура – это эзотерическая, эскапистская, урбанистическая культура, созданная молодыми людьми для себя; это культура, нацеленная на включение молодых людей в общество; это – частичная культурная подсистема внутри системы «официальной», базовой культуры общества, определяющая стиль жизни, ценностную иерархию и менталитет ее носителей (2).

Формирование массового общества совпало с началом НТР и пришлось на 50-е годы XX века. В это же время началось и оформление молодежной субкультуры. Она возникает как протест на массовую культуру, неизменно являясь необратимым процессом, объективно возникающим в дряхлеющем обществе. Все течения субкультуры молодых: стилиаги, панки, рэперы, люберы, скинхеды, байкеры, готы, графитчики, металлисты и т.д. – роднит неприятие либо отдельных элементов общественного статус-кво, либо весь статус-кво в целом. Это установка на свободу от общепринятых норм и догм, претензия на инаковость. Отсюда и специфика особой символики.

По поводу современного молодежного движения вплоть до их сленга и символики существует мнение, что все это продумывается до мельчайших подробностей в особых закрытых учреждениях специалистами-психологами по соответствующему политическому заказу. Другая точка зрения: это явления не политические и не заказные, а самосгенерированные на протестной основе в молодежной среде как явление самоидентификации молодых людей.

Считается, что одной из причин формирования молодежных субкультур является длительный официально признанный период «невзрослости» молодых людей. Идея нескончаемого детства витает в большинстве молодежных субкультур. Потребность в самовыражении и неопределенность социальной роли молодых людей, порождающая значительную неуверенность у них в занимаемых социальных статусах, приводят их к спонтанному созданию частичной культуры, каковой является молодежная субкультура.

Молодежная субкультура, будучи культурой в культуре, не существует вне базовой культуры индустриально развитого общества. Базовая культура и молодежная субкультура тесно взаимосвязаны и взаимодополняемы. Молодежная субкультура не только зависит от базовой культуры, но и влияет на нее. Наша сегодняшняя культура представляет собой некую систему, включающую в себя элементы и молодежной субкультуры, и криминальной, и богемной, и других субкультур.

Общей особенностью молодежных субкультур, считается их оппозиция культуре базовой. В крайних случаях эта оппозиция порождает экстремизм. Классический пример в этом отношении – скинхеды.

В Екатеринбурге скинхеды есть и они представляют определенную социальную опасность, в отличие от байкеров и хиппи.

Отечественная субкультура байкеров, как и хиппи, пережила по крайней мере два подъема: один в конце 70-х – начале 80-х годов, другой – уже в 90-е годы. Российские байкеры, насколько можно судить, законопослушны и конформны в большей степени, чем американские «Ангелы ада».

Сегодня есть полные основания отметить православное молодежное движение Екатеринбурга как молодежную субкультуру совершенно особого рода, как не противостоящую традиционному Православию, не имеющую своей особенной символики, но в русле Православия существующую как молодежное движение, живущее реальными проблемами своего Отечества. Это движение сформировалось более 11 лет тому назад как приходские клубы. На данный момент в Екатеринбурге существует уже восемь приходских молодежных клубов. Один из самых многочисленных клубов – при храме Вознесения – более 200 человек. Перечислить все виды деятельности приходских клубов при их количестве и разнообразии просто невозможно.

Помимо духовной участники проекта оказывают местным жителям и социальную помощь.

Социальная деятельность молодёжи тоже весьма разнообразна. Клуб «Возрождение» каждый праздник ходит по больницам и поздравляет пациентов. Клуб при храме св. Целителя Пантелеимона – это посещение детских отделений психиатрической больницы, отделений Детского противотуберкулёзного санатория и т. д. Помимо развлекательных спектаклей молодёжь храма Вознесения периодически проводит для детей-сирот социальные экскурсии в самые различные места: от почтовых отделений до храмов, во время которых детдомовцам подробно объясняют особенности поведения в этих местах, умение ориентироваться в социуме.



Отметим, что факт самоидентификации молодежи православной коренной культуре не противоречит. Более того, ценности и смыслы деятельности этих молодежных клубов выстроены по принципу друго-доминантности.. Их деятельность, в том числе и развлечения, – это друго-доминантность при сохранении в каждом молодом человеке своего неповторимого лика. Это движение противостоит растленному влиянию современной массовой культуры, но при этом не вступает в конфликт ни с социумом, ни с коренной культурой. Это движение не просто разрушает старое и неприемлемое, но созидает здоровое, духовное, нравственное начало в культуре. И эта субкультура – не просто игра, но реальное участие в созидании родной культуры.

### *Литература*

1. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. – М., 2002.
2. Понятие «молодежная субкультура» // Преподавание истории и обществознания в республике Марий Эл. [электронный ресурс]. URL: <http://piorme.narod.ru/subkult.htm#2>

## РАЗДЕЛ II. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

### ОППОЗИЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВЕТСКОГО АНЕКДОТА

*Воробьева М.В.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

Анекдот определяют как жанр городского фольклора, устной городской речи (6; 17), его происхождение ограничивают пределами Нового времени, а средой, породившей анекдот, считают интеллектуальную элиту городской культуры (2; 54). Анекдот выполняет многие социокультурные функции – коммуникативную, интегративную, компенсаторную, эстетическую и др. Одна из основных функций анекдотов – критическая, предполагающая пародирование актуальной культуры во всех ее формах (см.: 1). Ценности современной культуры выворачиваются наизнанку, любые события, реалии общественной или частной жизни подаются анекдотом в нелепом, смешном, абсурдном виде. Данная функция обуславливает основную направленность содержания анекдота и характер смеха.

Советский анекдот представляет собой специфическую национальную модификацию фольклорного анекдотического жанра. Со времени появления в анекдотах советского периода оказалась очень весомой протестная, оппозиционная составляющая – уже первые советские анекдоты, парадоксально, были антисоветскими. Причины такого положения стоит искать в особенностях жанра анекдота и историческом контексте формирования конкретной разновидности, то есть советского анекдота. Критический пафос изначально был присущ советскому анекдоту в силу жанровой специфики, однако многократно возрос под воздействием внешних факторов: фактическое установление цензуры в СССР, запрет на озвучивание мнений, не согласующихся с государственной идеологией, превратили анекдот в одно из средств манифестации альтернативного мышления, способствовали резкому усилению злобо-

дневности, переходу от критичности к оппозиционности. Анекдот стал выражением протеста против процессов, проходящих в обществе – обнищания страны в результате революции и Гражданской войны, произвола нового государства, применения в больших масштабах насилия, санкционированного властью, резкого уменьшения объема прав и свобод граждан.

Недостаточно полной будет характеристика анекдота с точки зрения оппозиционности без упоминания местонахождения последнего в культуре. Культура советского времени являлась неоднородной по составу, не монолитной, очень сложно организованной. Мы полагаем, она представляла собой единство официальной и неофициальной культур. Предельно упрощая, можно обозначить официальную культуру сферой культуры, созданной на основе заданных идеологических параметров, напрямую зависимой от власти, находившейся под прямой государственной опекой, регулировавшейся государством. Наличие объединительного начала (марксистско-ленинской идеологии), идеологизированность, политизированность, сравнительная цельность, искусственность формирования, воспроизводства и распространения, культурных ценностей и норм, утилитарность целей (идеологическое обслуживание потребностей власти, в том числе легитимизация власти, пропаганда государственной идеологии, воспитание человека нового типа), публичность локализации и репрезентации – качества, свойственные официальной советской культуре (4; 111 – 114). Неофициальная культура – сфера культуры, не находящаяся в прямой зависимости от власти, лишенная объединяющего идеологического центра, не монолитная, включающая все оставшееся за рамками официальной культуры (по определенным причинам отторгнутое официальной культурой), располагающаяся преимущественно в пространстве повседневности, зародившаяся и развивающаяся «естественно», без контроля, управления и плана. Неофициальная культура являлась альтернативной по отношению к официальной, а в некотором смысле – оппозиционной, поскольку отдельные сегменты (например, искусство андеграунда, правозащитное движение) имели явно выраженную оппозиционную настроенность. Анекдот органично вошел в состав неофици-

альной советской культуры, представляя собой выражение протеста и осмеяния официальной идеологии, культуры, советских политических, экономических, социальных и прочих реалий, ярко демонстрируя свою оппозиционность.

Советский анекдот – способ речевого и идеологического сопротивления официальному языку и официальной культуре (см.: 5). Официальная культура создавала и тиражировала идеологизированные тексты разного рода, неофициальная культура производила и распространяла собственные тексты, в числе каких находились анекдоты. Политические анекдоты повторяли и пародировали ключевые идеологические параметры (см.: 6), противостояли официальным штампам – языковым (анекдоты, обыгрывающие лозунги и аббревиатуры), идеологическим (анекдоты о коммунизме, социализме, марксизме-ленинизме), историческим (анекдоты об исторических событиях), политическим (анекдоты о политике), этническим (анекдотические тексты о межнациональных взаимоотношениях) и проч. Анекдоты неполитические затрагивали темы, не допускаемые к обсуждению в пределах официальной культуры по причине низкого ценностного статуса – быт, семейные нравы, эротика и т. п.

Анекдот – разновидность оппозиции, он наглядно показывает расхождение с официальной идеологией. Анализ большого количества «крамольных» анекдотов, придуманных в советский период, заставляет усомниться во всеобщей идеологизированности советского общества. Даже в период репрессий, апофеоза сталинского террора сочинялись и рассказывались антисоветские анекдоты. В условиях всеобщей «индоктринации» не возникли бы подобные тексты. Это обстоятельство способствует критической переоценке предположения о тотальной идеологической ангажированности советских людей. Версию о существовании «тоталитарного», полностью «идеологизированного» общества следует скорректировать, поскольку влияние идеологии преувеличено. Проблема эффективности воздействия идеологии на советское общество частично затрагивается в исследованиях Н.Н. Козловой, А.Г. Вишневого, Т.А. Кругловой (см.: 3).

Советский анекдот реализовывал свободу слова при фактическом отсутствии оной – правда, свободу, весьма небольшую, бытовавшую в пространстве частной жизни, в присутствии близких людей («на кухне», в семье и среди друзей). На короткое время он давал почувствовать себя относительно свободной, независимой от государства и, что немаловажно, мыслящей личностью, четко осознающей реальное положение дел, не обманываемой идеологическими уловками. В некотором смысле анекдот был необходим советской культуре, так как, во-первых, позволял подспудно накапливаемому недовольству советской жизнью, протесту найти выход, выйти наружу, во-вторых, выступал средством психологической компенсации.

Однако оппозиционность советского анекдота необходимо подвергнуть оговорке. В какой-то мере советские анекдоты действительно сопротивлялись официальной культуре, стремившейся посредством активной идеологической пропаганды подчинить поведение людей, а также их умы. Анекдот – свидетельство неудачи пропаганды, потому что он отразил критическое отношение советских людей к жизни вокруг, государству, критическое осмысление и переосмысление советского прошлого и настоящего. Но это были пассивные, скрытые, косвенные оппозиционность и протест, как правило, не перераставшие в решительные действия. «Кухонные» оппозиционеры в большинстве подчинялись принятым в обществе «правилам игры» и жили по советским порядкам, открыто не протестуя против власти. Советский анекдот, несомненно, имел оппозиционный характер, являлся инакомыслием, но ограниченным, не перетекающим в бунт.

В самом анекдоте нашли выражение оппозиционность и противоречивость, ограниченность протестной позиции. Мы покажем это на примере анекдотов о власти, репрезентирующих далеко не однозначное, противоречивое восприятие власти и отношение к ней.

С одной стороны, в анекдотах власть выступает объектом критического рассмотрения и осмеяния. Во-первых, это проглядывается в анекдотах о главных лицах государства, персонифицирующих власть. Известно огромное количество

текстов о правителях – В.И. Ленине, И.В. Сталине, Н.С. Хрущеве, Л.И. Брежневe, Ю.В. Андропове, К.У. Черненко, М.С. Горбачеве – в которых безжалостно выставляются напоказ и высмеиваются отдельные личностные черты государственных лиц, реальные либо приписываемые указанным персонажам. Показательно, что анекдотами десакрализуется возвышенный образ власти, возвеличенный идеологией, развенчиваются мифологемы официальной советской культуры. К примеру, «самый человечный человек», слащавый «дедушка Ленин», кристально чистый и честный идеализированный правитель превращается в лицемерного, глубоко лживого персонажа: *Ленин звонит Дзержинскому: «Феликс Эдмундович! Очевидные пгоиски контгеволуции! Завтга суббoтник, а у меня надувное бгевно спегли!»*. Мифологизированный Сталин, мудрейший «отец народов», великий вождь наделяется бессмысленной, гиперболизированной кровожадностью: *Сталину доложили, что обнаружился его двойник. «Расстрелять!» - приказал Сталин. «А может, сбрить усы, товарищ Сталин?» - «Ха-рошая мысль! Сбрить усы и расстрелять!»*. Подобным же образом «подрываются» стереотипные образы других правителей. Позиция анекдотов о вождях совершенно противоположна позиции идеологии – нет и следа восхищения, обожания. Отношение к анекдотическим лидерам советского государства – скептически-насмешливое, критическое.

Во-вторых, анекдоты говорят об инакомыслии советских людей, неприятии существующего порядка: *В Ленинграде возле Зимнего идут съемки фильма об Октябрьском перевороте. Большевики наступают, юнкера отстреливаются. Из глазющей толпы кричат: «Родненькие! Держитесь до последнего!»*

В-третьих, анекдоты повествуют о знаменитом советском феномене, метко обозначенном словосочетанием «фига в кармане». «Фига в кармане» – негласный протест, внешнее послушание власти при тайном саботировании ее приказов. Советский человек мог подчиняться требованиям государства, участвовать в формальных ритуалах, соблюдать внешнюю лояльность, совсем не питая по отношению к власти дружеских чувств, в поступках руководствуясь личными интересами,

преследуя собственную выгоду. Косвенно подтверждается подобное поведение советских людей постоянными провалами разнообразных начинаний государства (кампания против коррупции и по укреплению трудовой дисциплины при Ю.В. Андропове, антиалкогольная кампания М.С. Горбачева). При соблюдении внешней лояльности власть тайно не любили, вводили в заблуждение, обманывали, высмеивали. Анекдот следующим образом описывает подобное положение: *Возле учреждения сотрудников построили в колонну, чтобы повести на ноябрьскую демонстрацию. Рабиновичу поручают нести портрет Черненко. «Что вы, товарищи! - отказывается Рабинович. - Вы ни в коем случае не должны давать мне такое поручение: я нес портрет Брежнева - и он вскоре умер; я нес портрет Андропова - и он тоже вскоре умер...» - «Товарищ Рабинович, у вас золотые руки!».*

С другой стороны, анекдоты демонстрируют невероятную покорность власти, практически приписывание власти божественных качеств, представление в виде всемогущей и вездесущей. Пожалуй, данный феномен обнаруживается в досоветскую эпоху, и, тем не менее, его размах существенно возрос в соответствии с разрастанием власти. Советское государство, вооруженное идеологией и средствами пропаганды, очень преуспело в формировании гиперболизированных представлений о мощи, колоссальности власти у советских людей. Анекдоты, высмеивая гипертрофированное представление о силе власти, все же содержат образ всемогущей власти: *«Рабинович, посмотрите, какое красивое небо!» - «Да, - сказал Рабинович, не поднимая головы, - это они умеют!».* Любое слово представителя власти может исполниться буквально: *Какова причина торфяных пожаров в Подмоскowie? - Брежнев сказал: пусть горит земля под ногами алкоголиков!*

«Фига в кармане», инакомыслие, саботаж проектов государства парадоксально сочетаются с абсолютным послушанием. *Посетивший СССР Никсон спросил у Брежнева, почему советские рабочие не бастуют. Вместо ответа Брежнев повез Никсона на завод и там обратился к рабочим: «С завтрашнего дня вам будет уменьшена зарплата!» (аплодисменты). «Будет увеличен рабочий день!» (аплодисменты). «Каж-*

*дого десятого будут вешать!» (аплодисменты, вопрос: «Веревку свою приносить или профком обеспечит?»).*

Действительность подтверждает правдоподобность анекдотической картины мира. Советский народ, кроме малой по количеству группы диссидентствующей интеллигенции, не протестовал, будучи неудовлетворенным жизненными реалиями – не происходило ни восстаний (за редким исключением), ни революций. При всех недостатках советской системы, явственно ощущаемых каждым советским человеком, почти никто не пытался проводить изменения. Люди позволяли себе роскошь инакомыслия, как правило, только в кругу близких и друзей, смелели, находясь вне опасности. Они не выносили крамольные мысли на широкую публику и формально соблюдали установленные властью правила поведения. Протест не приобретал глобальных размеров, не оборачивался бунтами и мятежами – сопротивлялись по мелочам, сопротивление оказывалось не системе в целом, государству, только отдельным неприятным и неудобным феноменам, вроде борьбы с пьянством, развязанной государством в середине 1980-х годов, да и это сопротивление было скрытым.

Советские анекдоты демонстрируют присутствие оппозиционной составляющей. Вместе с тем можно констатировать ограниченность и внутреннюю противоречивость протеста, что, в принципе, соответствовало реальной жизненной позиции советских людей.

### *Литература*

1. Белоусов А. Ф. Вовочка. [электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/belousov3.htm>
2. Каган М. С. Анекдот как феномен культуры. Заключительное слово // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002.
3. См. Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи. Голос из хора. – М.: 1996; Советские люди. Сцены из истории. – М.: 2005.; Вишневский А. Г. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. М.: 1998; Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. – Екатеринбург, 2005.



4. Культурология: учебное пособие / А.В. Медведев, Е.В. Выгузова, Т.А. Кемерова. – Екатеринбург, 2007.
5. Купина Н.А. Тоталитарный язык. Словарь и речевые реакции. – Екатеринбург-Пермь, 1995.
6. Почепцов Г. Г. Информационные войны. Основы военно-коммуникативных исследований [электронный ресурс]. URL:: <http://www.politnauka.org/library/prikl/pocheptsov.php>
7. Химик В. В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002.

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА**

*Золотарева Л.Р., Золотарева Я.А.,  
КарГУ, Караганда (Казахстан)*

В современной образовательной системе наиболее важной задачей преподавания культурологического цикла дисциплин является вовлечение в духовный мир личности более широкого спектра культурно-художественных смыслов, многообразия мировосприятий как в историческом аспекте, так и через раскрытие своеобразия национальных культур. Именно поэтому образовательные учебные планы и программы в Республике Казахстан составляются, исходя из этнокультурной модели общего и профессионального образования, в связи с национально-региональным компонентом. Неотъемлемой частью изучения истории мировой художественной культуры является курс «История искусств Казахстана» («Художественная культура Казахстана»). Охватывая широкий временный диапазон художественных проблем культуры Казахстана – от древности до современности, учебная программа ориентирует на анализ изобразительного искусства XX века, взаимосвязь традиции и инновации, артефакты современного художественного сознания; искусствоведческо-культурологический материал излагается в аспекте синтеза различных искусств – одной из «вечных идей» творчества (1).

Главное назначение преподавания «Истории искусств Казахстана» – формирование этнокультурной личности студента, ориентированной на художественную культуру Казахстана во взаимосвязи с иными культурами; на развитие художественно-гуманитарного сознания будущих специалистов, отвечающего предназначению этнокультурного образования. Основопологающей функцией этнокультурного образования является воспитание поликультурной личности, создание условий для идентификации личности со своей исконной культурой и усвоение других культур; ориентация на диалог культур, их взаимообогащение.

При изучении истории искусств Казахстана актуализируются следующие направления (2).

*Художественная культура Казахстана в контексте евразийства.* Выдвинутая в 20-е гг. XX века идея евразийства остается влиятельной в современной социокультурной ситуации, обнаруживая в диалоге со временем свой глубинный смысл и непреходящее значение. Евразийство — средоточие двух полюсов человеческой цивилизации; это понятие универсальное, или философское: в своем философско-культурологическом определении оно преобразуется в широкие и содержательные понятия «Запад» и «Восток». Запад и Восток выступают как два типа мироотношения: предметно-деятельный и духовно-созерцательный. Идея евразийства осмысливается как возможность сближения Запада и Востока. Евразийский тип мироотношения – третий мир, объединяющий Восток и Запад, своеобразное явление человеческой истории и культуры. Культура Казахстана, входящая в единый поток культурно-исторического развития человечества как неотъемлемая часть мировой цивилизации, ныне рассматривается как специфический феномен евразийского мироотношения. Евразийское мироотношение включает диалог культур, их взаимовлияние и синтез, а также консенсус. Евразийство – это открытость любому народу, любой культуре; это особый тип мироотношения: интегральное, синтезирующее лучшие черты Запада и Востока.

Обозначим основные ментальные факторы культуры Казахстана: природно-географические факторы формирования

казахстанской ментальности: Азия ↔ Великая степь ↔ Европа; многообразие этнического субстрата: Великая степь была местом постоянного переселения народов, территорию Казахстана населяло и населяет большое количество народов и этносов; веротерпимость при наличии различных религий и верований; культурно-адаптационная пластичность сказывалась на истории становления культуры Казахстана; евразийский компонент национальной «истории идей»; поликультурные основания казахстанской ментальности: традиция и современность.

Сформировавшиеся в своеобразных природно-ландшафтных условиях – внутреннем ареале Великой степи, срединной территории Евразии, соединявшей с древнейших времен Восток и Запад, культурные традиции племен и народов степного края впитывали разнообразные влияния культур сопредельных народов и государств, породив затем свою сложную, самобытную и целостную культуру.

*Древние культуры и традиции на территории Казахстана:* петроглифическая, мегалитическая и орнаментальная традиция (представленная андроновской культурой). В ареале Казахстана особенно распространены петроглифы – наскальные изображения, «каменная» информация о духовной жизни древнего человека. При толковании семантического смысла мегалитической архитектуры учитывается: сакральное отношение к пространству и времени – упорядоченный Космос; геометрические символы Космоса – круг, квадрат и др.; числовая символика; соотнесение вертикальных менгиров с Мировым деревом, каменных курганов – с Мировой горой.

*Космогонические и мифологические представления nomadov.* Для современных народов Центральной Азии интегрирующим фактором выступает кочевая культура. Характерными чертами кочевой «картины мира» выступает синкретизм, единение с природой, восприятие мира как целого. Самым ранним архаическим пластом мировоззрения являются древние культы, мифы и религии кочевников. У древних кочевников были развиты известные формы религий: анимизм, фетишизм, тотемизм, зоолатрия, фитолатрия, магия. Номады осваивали мир на уровне мифопоэтического мышления, особенностью которого является эмоциональное переживание мира.

В содержании кочевого мышления выделяются такие сущностные характеристики, как образность, мифологичность, поэтичность, синкретичность; архаическое мышление было направлено на гармоническое сосуществование человека и природы, понимание мира как целого.

*Скифология (культура и искусство саков).* Самобытный элемент скифо-сакской культуры – «звериный стиль», в котором отражалась «картина мира» кочевников: мироощущение, мировоззрение, этические и эстетические идеалы воина-кочевника, божества, олицетворяющие космические силы и природные явления, опосредованные отношения с окружающей природой, восприятие действительности как вечного единства Добра и Зла. Для звериного стиля характерно воплощение в различном материале образов животных: оленей, кошачьих хищников, птиц и других – часто в движении, в состоянии борьбы. Фигуры этих животных как бы охраняли владельцев от беды. Изображение несет не только сакральный (священный) смысл, но имеет и декоративное значение. Семантика «звериного стиля» до сих пор является предметом дискуссий.

*Тюркология (культура и искусство древних тюрков).* Современная теория культуры о периоде Средних веков на Востоке, в Великой степи широко пользуется данными тюркологии – самостоятельной области востоковедения, комплексно изучающей языки, историю, литературу и культуру народов, говорящих на тюркских языках. Объектом изучения тюркологии является крупное тюркоязычное этническое объединение, так называемое «тюрк», известное в истории с древнейших времен и впервые зафиксированное в орхоно-енисейских рунических, древнеуйгурских, манихейских и других письменных памятниках. Важнейшее значение в изучении культуры древних тюрков имеют труды Л.Н. Гумилева, прежде всего книга «Древние тюрки». Культурные доминанты тюркологии: мифология и история о происхождении тюрков; тюркская руническая письменность; памятники материальной культуры; происхождение, канон изображения, типология и семантика древнетюркских изваяний (балбалов), құлпытасы, региональные различия. Эти памятники материальной культуры «сооб-

щают нам о том, что некогда это все было живое» (Л.Н. Гумилев).

*Великий Шелковый путь.* Актуализируется проблема сохранения культурного наследия

Казахстана, в частности, пространства Великого Шелкового пути, занимающего значительное место в Программе ЮНЕСКО «Великий Шелковый путь – путь диалога, взаимоотношения и сближения культур».

*Архитектура средневекового Казахстана.* В связи с этим особый интерес обретают культурные доминанты средневекового Казахстана: ислам как тип культуры, города и археологические культуры, архитектура средневекового Казахстана.

Если касаться истории вопроса, то известно, что одним из древнейших видов передвижного жилища кочевников является юрта. Воплощая эстетический идеал кочевника, юрта не только аккумулировала достижения в области строительного и декоративного искусства, приспособленные к мобильному образу жизни, но и явилась источником многих конструктивных и художественно-образных решений культовой и светской архитектуры Казахстана и Средней Азии. «Жемчужины» средневековой архитектуры Казахстана – уникальные памятники X–XII веков: мавзолеи Айша-биби и Бабаджа-хатун.

Рассматриваются региональные особенности средневековой архитектуры. По архитектурно-художественным характеристикам памятники народного зодчества Сарыарки (мазары) исследователи классифицируют по трем основным видам: круглые (юртообразные), многогранные, прямоугольно-многоугольные. Уникальным памятником древней Сарыарки является мавзолей Алаша хана (XI – XII вв.). Одним из первых на мавзолей Алаша хана как на выдающееся достижение архитектуры прошлого и памятник истории культуры обратил внимание Чокан Валиханов. Преобладающая часть купольных мавзолеев Западного Казахстана представляет собой небольшие по величине однокамерные сооружения, которые подразделяются на два основных типа: шатровый с конусно-пирамидальными куполами; мавзолеи со шлемовидными куполами (мавзолей Уали на Устюрте). Архитектурные памятники Южного Казахстана отличаются рядом специфических

особенностей: монументальностью, богатством декора фасадов и интерьеров. Характерна яркая декоративность, многоцветная инкрустация самоцветами и поливными изразцами. Они возводились из долговечных строительных материалов, по архитектурной композиции были портално-купольными. Этому способствовала география культуры: более благоприятные природные, экономические условия, тесные связи с крупными культурными центрами Средней Азии. Наиболее яркий пример – величественный архитектурный комплекс Ходжа Ахмеда Ясави в Туркестане, впечатляющий синтезом искусств, эпиграфическим декором и цветовой символикой.

*Эстетика казахского быта.* Юрта – национальный образ мира. Изучается конструкция и семантика казахской юрты. Кочевник не разрушает и не строит свой мир, а, вторя Природе, живет просто. Мягкие округлые формы юрты органично вписываются в степной ландшафт, не нарушая естественного единства человека и природы. Форма полусферического жилища кочевников отражает космическое мироустройство, символику их космогонических представлений. Юрта, имеющая округлую форму и возвышающаяся над поверхностью – это «мировая гора», основа основ мироздания.

*Орнаментально-прикладное искусство: история, типология, специфика.* В декоративно-

прикладном искусстве воплотился эстетический идеал кочевника, его художественное и космогоническое мировосприятие. Объединяющей основой прикладного творчества является орнамент. В казахском орнаменте Казахстана выделяются четыре группы мотивов: зооморфный, растительный, геометрический, космогонический. Они легко соединяются друг с другом, видоизменяются так, что иногда трудно выделить их по общепринятым признакам. Стилистика орнамента: крупный модуль, властно охватывающий плоскость, выражающий энергию и силу, – черты, ярко отразившиеся в народном эпосе казахов, созвучные раздолью и величию Великой степи. Характерно взаимопроникновение мотивов, равноценных на плоскости, выражающих динамику столкновения и вместе с тем гармонизацию жизни. Преобладает яркий локальный цвет, создающий мажорное мироощущение; симво-

личность цвета. Символика орнамента: изначальный магический смысл роговидных завитков обусловил определенную тенденцию в построении орнаментальной композиции во всех видах прикладного искусства; орнамент бордюров из роговидных завитков символизирует идеи ограждения семьи, рода от внешних сил зла, обеспечения богатством, счастьем. Многие орнаментальные композиции имеют форму ромба – символа плодородия. Узор из стилизованных растений обозначал степь. Спаренные круги и квадраты выражали идею верности, дружбы, силы и неутомимости. Комплексная символика заключена в космогонических узорах: образ солнца как символ жизни представлен целой серией изображений: рогообразным завитком – спиралью, кругами, вписанными один в другой, цветочной розеткой, крестовиной. Изображение облаков, молний, огня, воды символизировало пространство, непобедимость, расцвет, безбрежность.

*Современное изобразительное искусство Казахстана.* В контексте историко-культурной традиции осмысливается современное изобразительное искусство Казахстана XX века, рассматриваются основные этапы развития профессионального изобразительного искусства; традиции и новации в изобразительном искусстве Казахстана 60 – 80-х годов, художественно-культурная жизнь Сарыарки; проблема постмодернистского дискурса в художественной культуре Казахстана рубежа XX – XXI столетий; исследуются артефакты современного художественного сознания как проявление поисков будущего. Важно проследить влияние постмодернистских установок на развитие искусства Центральной Азии, процесс модернизации искусства Казахстана: новое осмысление в искусстве мировоззренческого комплекса культуры кочевников; модификация современного искусства Центральной Азии, Казахстана; архетипические основания новейшего искусства; обращение современных художников к «культурной памяти»; трансформация привычных культурных «текстов» в современных проектах; шаманизм и новейшее искусство. Исследуются новые концептуальные и пластические идеи в современной теории и художественной практике, специфика творчества современных казахстанских художников и художников центрально-

азиатского региона – демонстрация открытого типа культурных связей, установка на интерпретационный контекст; основные культурные коды – современный и родовой, архетипический; мистериальность; игровая ситуация.

*Художественно-культурная жизнь Сарыарки* охватывает следующие проблемы: истоки каменной летописи города Астаны – «сердца Евразии»; эволюция планировочной структуры и застройки города Астаны; архитектурный облик Алматы и Караганды; история создания и основные направления деятельности Карагандинской организации Союза архитекторов и Союза художников Казахстана; формирование деятельности Союза дизайнеров Казахстана; творческие поиски и достижения художников, архитекторов и дизайнеров Сарыарки; интенсивная выставочная деятельность; монументально-декоративное искусство в городской среде; дизайн и среда.

*Культура КарЛАГа.* Непреходящим является исследование с обновленных позиций ранее идеологически засекреченного, малоизученного культурно-художественного наследия Казахстана 30 – 60-х гг. XX века, судьбы и творческой деятельности художников КарЛАГа. Обсуждаются культурологические вопросы, основные положения и терминология: культура, субкультура, маргинальная культура, их соотношения в регионе КарЛАГа и Караганды; маргинальная личность; мемориальное субкультурное наследие лагерного ареала КарЛАГа и Караганды в аспекте теории культуры; методологические тенденции освоения маргинальных феноменов культуры (идеи казахских культурологов и эстетиков Ж. Каракузовой, М. Хасанова, К. Нурлановой); концепция Л.Н. Гумилева о «пассионарности». Анализируются исторические факторы возникновения в Казахстане маргинальной субкультуры Караганды, специфические грани культурной деятельности художников от карлаговцев до спецвыселенцев (Л. Гамбургер, Р. Граббе, А. Фонвизин, Г. Фогелер, В. Эйферт и другие), выявляется драматизм КарЛАГа – одно из направлений искусства Караганды конца XX – начала XXI столетий (3).

*Авторские лекции по истории искусств Казахстана.* В связи с реализацией концепции личностно-ориентированного образования актуализируется проблема авторской лекции в



процессе изучения дисциплин искусствоведческо-культурологического цикла. Наиболее интересными являются лекции: «Этнокультурное наследие Чокана Валиханова», «Творческие горизонты темы Абая», «Иллюстрирование произведений: писатель Чингиз Айтматов – художник Айбек Бегалин» («И дольше века длится день», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Ранние журавли», «Плаха»), «Творческие династии в этнокультуре».

### *Литература*

1. Золотарева Л.Р. История искусств Казахстана: УМК, Ч.IV. Караганда: КарГУ им.Е.А.Букегова, 2006.
2. Zolotareva Y.A. Interactive technologies during studying a subject «Art culture of Kazakhstan»//The international congress «In SEA 2007» – Art education research and development congress (17 – 20 July 2007, Heidelberg / Karlsruhe, Germany)
3. Гаврилова Е.П. Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники. Караганда, 2003.

## **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ**

*Косенко Е.,  
РГППУ, г. Екатеринбург*

Кризисная ситуация, сложившаяся в России, с особой силой проявляется в духовной жизни общества. Положение в культуре нашего отечества оценивается как крайне тяжёлое и даже катастрофическое. При неисчерпаемом культурном потенциале, накопленном предшествующими поколениями и нашими современниками, началось духовное обнищание народа, «массовое бескультурье», а с ним и «массовая культура» стали на сегодняшний день актуальной проблемой.

Благодаря высокому уровню развития информационных систем, высокой степени урбанизации и индустриализации, возник социально-культурный феномен, называемый массовой культурой. В условиях отчуждения человека, потери им своей индивидуальности, возникла необходимость в культурно-поведенческих стереотипах, которые и предлагает нам массо-

вая культура. Она навязывает нам стандартные образцы поведения. Не оставляя места для индивидуальности человека, она превращает его в бездумную машину потребления.

В современной культурологии массовая культура понимается как специфическая разновидность духовного производства, ориентированного на «среднего» потребителя и предполагающего возможность широкого тиражирования оригинального продукта (3; 635).

Смысловый диапазон «массовой культуры» весьма широк – это и примитивный китч, например, ранний комикс, мелодрама, эстрадный шлягер, «мыльная опера»; и сложные, содержательно насыщенные формы, такие как «интеллектуальный» детектив, поп-арт и даже некоторые разновидности рок-музыки (2; 23).

В массовой культуре творчество сведено к изготовлению «по лекалу», характерная для создания искусства художественная типизация – к стандартизации, обобщение – к всеядности, красота – к внешней привлекательности, идеал – к стандарту, образ – к имиджу, отношения – к манипуляции, восприятие – к потреблению. Трагическое и ужасное размягчаются до банального. Реальный, живой, сложный, противоречивый мир заменяется яркой картинкой, не вызывающей вопросов и сомнений. По сути, это удобная и понятная схема, где разработаны готовые имиджи для всего и на любой случай.

То, что произведено в культуре многовековой духовной работой человечества, в сознании массового человека предстает как готовые результаты, которые он поверхностно усваивает и потребительски использует. «Массовая культура» есть и результат, и причина нежелания современного человека (его неумения и усталости) трудиться умом и душой, что необходимо для осуществления всякой истинно культурной деятельности.

Главной особенностью «массовой культуры» является ее способность манипулировать людьми, воздействовать на вкусы и настроение огромной аудитории, что во многом зависит от использования ею популярных жанров, таких как триллер, реклама, вестерн, фильм ужасов, боевик, шоу, дайджест и т.п. Именно это обстоятельство делает необходимым изучение данных жанров, их структуры, эволюции, границ и возможно-

стей (4; 112). Эти жанры рассчитаны на легкое и простое усвоение, процесс их восприятия аналогичен процессу выкуривания сигареты. Ведь массовая культура действительно основана на привычных стереотипах сознания и исключает тот процесс интеллектуального сотворчества, который обычно связывается с процессом восприятия истинных произведений искусства.

К тому же одной из важнейших особенностей жанров массовой культуры является стремление к эскапизму, то есть бегству от реальности в мир фантазий и грез. Эскапизм – одно из главных качеств самых разнообразных явлений массовой культуры. Именно благодаря эскапизму осуществляется подмена или, выражаясь языком психоанализа, компенсация реальности миром обманчивых и утешительных иллюзий (4; 31 – 33), что прямо указывает на сходство с наркотическими веществами, пагубно влияющими на физическое и психическое здравье человека.

По своей натуре массовая культура инфантильна, она включает наивную, полудетскую веру в суперменов, «звездные войны», пришествие дьявола, коварных инопланетян, кровожадных вампиров и всемогущих экстрасенсов. Данная культура – путь к первобытной нерасчлененности индивида и коллектива, растворение личности в стихии коллективно-бессознательного.

При этом следует отметить, что тривиальность, которая присутствует в различных жанрах массовой культуры является не случайной, а заранее и сознательно встроенной, запланированной. Это не просто проявление недостатка мастерства или вкуса, а, скорее, результат усилий индустрии культуры свести все содержание художественного опыта к одному единственному стандарту – тривиальному. Такая тенденция широко известна, о ней часто пишут исследователи (4; 35). Из выше сказанного можно сделать вывод, что жанры массовой культуры направлены на уничтожение человека как личности и индивидуально мыслящего объекта. Они поглощают все духовные ценности, превращая личность в бесформенную массу с коллективным мышлением. Человек перестает жить, он лишь существует в бездушной системе, называемой «массово-

стью», где на первый план выходят самые низшие потребности (по пирамиде потребностей А. Маслоу).

На сегодняшний день самой успешной и распространенной реализацией массовости является современная эстрада (или массовая музыкальная культура, которую в повседневности называют «попса»).

Массовой музыкальной культурой мы называем искусство, активно поддерживаемое и распространяемое средствами массовой коммуникации. Это искусство предстает в виде традиционных жанровых областей эстрады (песенно-инструментальная, театральная) и новых ее сфер, характерных для XX столетия (джаз, творчество бардов, рок-музыка, электроника), а также отдельных жанров бытовой и концертной музыки, например произведения для народных инструментов (1; 4).

Массовое музыкальное искусство как искусство коммерческое имеет четкую организацию, и основную роль в этом играют частные концертные предприятия, издательства с журналами и магазинами, фирмы грамзаписи и радиокompаний, появившиеся в начале века во многих странах Европы и Америки. Музыкальная эстрада – это настоящая индустрия массового отдыха и развлечений, механизм которой обретает ясный облик в первой половине столетия (1; 10).

Эстрадная певица, танцующая у микрофона, поет примерно о том же, о чем писал в своих сонетах Шекспир, но только в данном случае, переведенном на язык «массовости». Для человека, имеющего возможность читать Шекспира в подлиннике, это звучит отвратительно. Но можно ли научить все человечество читать Шекспира в подлиннике (как об этом мечтали философы-просветители), как это сделать и, главное, – нужно ли это вообще? Массовая культура не является ответом на него. Она лишь заполняет лакуну, образуемую отсутствием какого-либо ответа (4; 220).

Новые технологии мультимедиа приводят к появлению особого типа компьютерной технологической музыки – техно, диско и рэив стилей, которые достаточно широко используют компьютерную компоновку музыкальных фраз. В силу своего однообразного и точно выверенного компьютером ритма они вызывают стойкое торможение в определенных зонах мозга у

человека, что наносит психическую травму, порождает молодых неврастеников. Интересно заметить, что писатели фантасты А. и Б. Стругацкие задолго до широкого появления этих элементов массовой культуры в жизни прогнозировали появление «дрожки» – танцев, вызываемых электронно-гипнотическими технологиями, приводящих к физиологическим нарушениям.

Массовая культура появилась в XX веке и на сегодняшний день занимает одно из главных мест в жизни человека (4; 219). Такое широкое распространение массовой культуры возникло не только благодаря ее возможности хорошо приспосабливаться к разным условиям, но и «благодаря» тому, что человек перестал мыслить и творить. Он стал потребителем, которому безразличны окружающие его общество, что уж говорить о культурных ценностях, накопленных поколениями с огромным трудом. Не успевая за прогрессом нашей цивилизации, мы стали не создателями, а ее материалом. Противостоять массовой культуре и перестать быть узником системы возможно. Необходимо лишь просвещаться, саморазвиваться, изучать эстетику и демократические традиции общества, переосмысливать популярные жанры и стремиться к индивидуальности, в тоже время, сохраняя в себе все духовные и материальные ценности нашего общества.

### *Литература*

1. Кадцын, Л.М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи). – Екатеринбург, 2006.
2. Смольская Е.П. «Массовая культура»: развлечение или политика? – М., 1986.
3. Социология: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. – Мн., 2003.
4. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». – М., 1988.

# **ПОСЛОВИЦЫ ИЗ СБОРНИКА В. Н. ТАТИЩЕВА КАК ИНДИКАТОР ОТНОШЕНИЯ ГОРНОЗАВОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ УРАЛА К ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И ВЕРЕ\***

*Мурзин А.А.,  
УрГУ, г Екатеринбург*

В качестве «индикаторов» того, как горнозаводское население Урала относилось к православной Церкви и вере, можно использовать и фольклорный источник – пословицы, собранные В.Н. Татищевым на Урале в XVIII в. Будучи особым жанром фольклора, пословица представляет собой афористически сжатое, образное высказывание, в котором обобщается исторический и социально-бытовой опыт поколений, и который используют для характеристики различных сторон жизни и деятельности человека, а также явлений окружающего его мира. Представленный в пословицах образ мира не только описывает наиболее значимые явления жизни, но и сохраняет оценку явлений и событий, а дидактизм, присущий пословицам, может быть рассмотрен, в том числе, и как поучение, определяющее желаемое поведение человека.

Рукописный сборник Татищева, хранящийся в Петербургском отделении библиотеки Академии наук (1), включает 1472 пословицы разнообразной тематики. В нем встречаются как книжные изречения, многие из которых в устную речь пришли из церковных книг, так и собственно народные пословицы. Пословицы интересующей тематики количественно не велики (около 5 % от общего числа), однако они, как нам представляется, выражают христианскую модель мира и тип личности христианина, ключевые добродетели которого определялись религиозными верованиями.

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

Как отмечал публикатор пословиц проф. Ф.М. Головенченко, есть ряд пословиц, которые связаны с книжной традицией: «Бог даст день, Бог даст пищу», «В ню же меру мерите, возмерится вам», «Возносясь, смирится, а смиряясь вознесется», «В людях радуйся царице, а дома не рыдай мене матери», «Господь умудряет слепца», «Исчай чужаго, о своем возрыдает», «Царю цареву, а Богу божие». Вошедшие в устную речь, они стали необходимыми элементами картины мира, воплощая в афористической форме ценности культуры.

В центре христианской модели мира стоит Бог, создатель всего сущего, все в мире происходит по его воле. Такие элементы христианской картины мира находят свое воплощение в пословицах «Бог знает чей кур, чей баран» (Б-46 – Здесь и далее в скобках указывается номер по алфавитному списку Сборника пословиц В.Н. Татищева), «Бог правду видит, да не скоро скажет» (Б-47), «Бог свое строит» (Б-48), «Божья тварь Богу и работает» (Б-49). Пословица «Божья тварь Богу и работает» описывает отношения Бога и того, кого Он создал, «Божьей твари», смысл существования которой состоит в служении Богу (глагол «работает»). В пословице «Бог свое строит» находит свое воплощение мысль о Промысле Божиим, от которого зависит все в этом мире.

В пословицах «Бог знает чей кур, чей баран» и «Бог правду видит, да не скоро скажет», отражается один из важных постулатов христианства – Бог все видит, Его справедливость превыше всего, на Него, прежде всего, надо надеяться при правосудии. Это также одна из черт христианской модели мира, отраженной в пословицах, собранных В. Н. Татищевым. Кроме того, в пословице «Бог правду видит, да не скоро скажет» можно усмотреть предостережение людям о том, что придет Страшный Суд, на котором каждому из них воздастся по его делам. Возможно, возникновение этих пословиц связано с реалиями жизни (например, несправедливого суда), но обращение к Высшему судии свидетельствует скорее об иерархичности сознания, в котором над человеческим миром всегда есть Абсолют.

Ключевыми человеческими ценностями в христианской модели мира выступают кротость, совесть, смирение. В

сборнике В. Н. Татищева есть целый ряд пословиц, отражающих эти добродетели: «Возносяйся смирится, а смиряйся вознесется» (В-42), «Гордым Бог противится, а смиренным дает благодать» (Г-53), «В убогой гордости дьяволу утеха» (В-108), «Где стыд, тут и Бог» (Г-12). Важнейшей категорией христианского сознания является стыд. Чувство стыда, совесть, а, следовательно, кротость и смирение признаются как образцы поведения. Стыд как чувство отождествляется в пословице с Богом.

Целью жизни праведного христианина становится поиск Царства Божия. Этот важнейший постулат христианской веры выражают пословицы «Господь умудряет слепца» (Г-63), «Лучше малое праведнику, нежели богатство грешнику» (Л-35), «Малой мой вертеп лучше мне Синайской горы» (М-4). Пословицу «Лучше слава Богу, нежели дай Бог» (Л-37) можно истолковать следующим образом: «слава Богу» обычно говорится, когда в жизни все хорошо, а «дай Бог» – когда человек хочет чего-то достичь в будущем, но не знает, получится у него это или нет. Смысл этой пословицы в том, что человек должен думать прежде всего о дне сегодняшнем, а потом уже о будущем. Пословицы «Лучше малое праведнику, нежели богатство грешнику» и «Малой мой вертеп лучше мне Синайской горы» несут в себе схожий смысл – человек должен довольствоваться малым. Здесь речь идет о грехе любостяжания, страсти к богатству.

Пословица «Господь умудряет слепца» отражает одно из важнейших качеств верующего человека – он должен искать путь к спасению души, путь к Богу, и если он начнет искать его, человек его отыщет. Пословицы выражают и другое такое важное качество верующего человека как искренняя вера. Слово «слепой» здесь употребляется в контексте «человек, не знающий Бога». «Слепой» здесь противопоставляется «зрячему» – по-настоящему верующему, религиозному человеку, нашедшему пути к Богу.

В пословице «Иконы красит, а церковь грабит» (И-27) осуждаются люди, кажушиеся внешне религиозными, но, по сути, не являющимися таковыми, они формально «служат»



церкви (иконы красит), но в душе – ей не принадлежат (церковь грабит).

Среди пословиц в сборнике В.Н. Татищева есть и те, в которых часто упоминается духовенство, при этом оценки могут быть достаточно резко отрицательными или ироничными: «Каков игумен, такова и братия» (К-10), «Четки святым не сделают» (Ч-18), «Глупого попа и в алтаре бьют» (Г-26), «Нашел чернец клобук – не радуется и, потеряв, не плачет» (Н-51), «Не всем старцам в игумнах быть» (Н-86), «Попа сеном не кормят» (П-62), «Поповы дети, что голубые кони: редко удаются» (П-66).

Пословица «Каков игумен, такова и братия» означает следующее – каков начальник, таковы и люди, подчиняющиеся ему. Почему же в качестве примера здесь выступает «игумен и братия»? Можно предположить, что это попытка высмеять людей, нарушавших монастырский устав и тех, кто последовал за ними, т.е. несправедливо живущих. Но у этой же пословицы можно прочесть и другой смысл: возможно, речь идет о достойных и глубоко верующих людях, и тех, кто должен поступать так же.

Смысл пословицы «Четки святым не сделают» в том, что предмет, который используется во время молитвы (четки), не делает человека святым. Святость связана не с внешними атрибутами (четками), а с искренней молитвой и верой.

В пословице «Глупого попа и в алтаре бьют» вроде бы, высмеивается глупый священник. Но можно предположить, что смысл пословицы несколько иной: глупому везде достается. Алтарь, в данном контексте, выступает как метафора «значительного места» (алтарь – «сердце церкви», сакральный центр).

Смысл пословицы «Нашел чернец клобук – не радуется и, потеряв, не плачет» – человек не должен радоваться или огорчаться какому-либо благу, имевшему место в его жизни.

Пословицу «Не всем старцам в игумнах быть» можно истолковать по-разному. С одной стороны, речь здесь идет о том, что не каждый человек может стать начальником, руководящим другими людьми. Но с другой стороны, в пословице фигурируют монахи – старцы и игумен. Известно, какое зна-

чение для православной жизни имели мудрые старцы, обладающие значительным религиозным опытом, наставники для других монахов. В то же время стать игуменом, т.е. настоятелем монастыря (наставником для всех, образцом) суждено не каждому.

Следующие пословицы, в которых упоминается духовенство – «Попа сеном не кормят» и «Поповы дети, что голубые кони: редко удаются». На первый взгляд, обе этих пословицы выражают ироничное или прямо отрицательное отношение к духовенству. Однако если вдуматься в смысл первой пословицы, то получится, что согласно ей человек не должен совершать действий, приводящих к нелепым последствиям (в пословице это доводится до абсурда – «Попа [человека, прежде всего] сеном не кормят»). Смысл второй пословицы – в том, что даже если человек – сын священника, он может быть и не очень хорошим человеком. Есть здесь и другое – в человеке необходимо воспитывать качества, являющиеся ключевыми для христианства, и тогда он станет достойным своего происхождения.

Возникает вопрос: почему в данных пословицах акцент делается именно на представителях духовенства? Истолкование этих пословиц позволяло ряду советских исследователей выявлять антиклерикализм в сознании горнозаводских жителей Урала.

Положительные и отрицательные стороны жизни отражены в пословицах с помощью образов представителей духовенства постольку, поскольку священник в христианстве выступает как посредник между Богом и людьми, тот, кто транслирует им Волю Божию. В том числе, то, как люди должны себя вести в жизни. Поэтому образы священников и монахов в рассмотренных пословицах выступают как образцы того, как должно поступать в жизни, а как – нет.

Как отмечает В.Н. Морохин, пословицы «представляли собой яркие образцы практической философии, которая концентрировала в себе результат огромного творческого труда и четко выражала народное понимание закономерностей бытия и мышления человека» (2). Такой закономерностью в нашем случае выступает христианская модель мира, ключевые доб-

родетели и постулаты христианства, которые нашли свое отражение в рассмотренных пословицах, бытовавших на Урале в XVIII веке. Даже те фольклорные тексты, которые, на первый взгляд, кажутся направленными против духовенства и Церкви, на самом деле утверждают ключевые добродетели и постулаты православной веры.

#### *Литература*

1. Малые жанры русского фольклора. Сост. В. Н. Морохин. – М., Высшая школа, 1986.
2. Сборник пословиц В. Н. Татищева// Русская литература. Статьи, исследования, публикации. Под. ред. проф. Ф. М. Головенченко. – М., 1961. С. 288-320.
3. Юдин А.В. Русская народная духовная культура. – М., 2007.

### **ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941 – 1945 гг. (НА ПРИМЕРЕ НАГРАДНОЙ СИСТЕМЫ КРАСНОЙ АРМИИ)**

*Николаев Р.М.,  
УрГУ, г Екатеринбург*

В начале XXI века Россия оказалась на грани «слома» традиционных ценностей отечественной культуры, что чревато не только утратой ориентиров развития, но и обострением деструктивных процессов в сфере духовной культуры. В свете сказанного, обращение к осмыслению традиционных культурных ценностей в различных аспектах социо-культурного бытия представляется весьма актуальным. Традиционные ценности отечественной культуры существуют в культурной памяти этноса, и даже если общество разрывает с ними свою связь в процессе радикального культурного новаторства, эти ценности вновь выходят на авансцену современности, в период тяжелых потрясений в жизни общества как средство культурной самоидентификации. То есть можно говорить о традиционных культурных ценностях как о своего рода «антикризисном инструменте» в жизни социума.

Одним из примеров данного феномена является обращение к традиционным культурным ценностям в период Великой Отечественной войны, т. е. тяжелейшего военного, политического, экономического, и наконец, духовного кризиса в истории нашей страны.

Динамика культурного развития – сложный социальный процесс. В нем тесно переплетаются исторические традиции народа, их осмысление и обогащение современниками, а также создание новых культурных ценностей. Однако важнейшая закономерность наследования традиций культуры в нашей стране, по сути дела, была предана забвению уже в первые годы существования советского государства. Волна всеобщего «обновления» коснулась и армии. Вместе с ликвидацией старой, царской военной традиции уничтожалось историческое наследие русской воинской культуры, отменялись «устаревшие ценности», понятия, ритуалы, атрибутика. На собираемых столетиями традициях русского военного этикета была поставлена точка.

Понятие «*социалистическое отечество*» в сознании советского человека суживало содержание более емкого понятия «*отечество*», так как последнее включало в себя великую историю и культуру, выстроенную на системе традиционных ценностей со времен Древней Руси, а первое ограничивалось классовым подходом. В результате из понятия «социалистическое отечество» выпадали важнейшие традиционные ценности и символы русской культуры. В довоенный период была утрачена святость отношения к *отечественности*, *отчизне*, что замещалось культом социалистического отечества. Этим и объясняется тот факт, что в подготовке к защите социалистического отечества в этот период марксистские идеологи, руководители Красной Армии отсекали многие традиции русской армии.

Во время Великой Отечественной войны культура советского общества, находясь в экстремальных условиях, сумела показать повышенную динамичность и способность к трансформации на основе удачного творчества при создании новых идей и, что не менее важно, обращения к традициям русской дореволюционной культуры.

Восстановленные в первый же год войны дореволюционные понятия, такие как «Родина», «патриотизм», «отечество», утратившее в процессе довоенного развития национальную почву и национальное лицо, становятся символами, призванными объединить общество. Война наполнила истинным смыслом эти понятия, так как пришло понимание, что на абстрактных идеях коммунизма и интернационализма войны не выиграешь.

Ярким примером обращения к традициям может являться наградная система нашей страны в период войны. В первые месяцы существования Страны Советов единой наградной системы не существовало. Красноармейцы довольствовались часами, именным оружием, либо объявлением устной благодарности. Традиции наградного дела русской армии были уничтожены как несовместимые с новой идеологией. Но уже в ходе Гражданской войны остро встал вопрос о разработке и введении новых наград для поощрения заслуг бойцов и командиров недавно созданной Рабоче-Крестьянской Красной Армии. В основе большинства новых боевых наград был заложен символ советского государства – пятиконечная звезда. Правда, до войны наград появилось сравнительно немного – всего три ордена и три медали.

С начала Великой Отечественной войны и по май 1942 года солдаты и офицеры награждались орденами и медалями, учрежденными еще до войны. Огромные потери, частые поражения, но и первые крупные победы, разумеется, не могли не отразиться на настроениях в войсках. Армия по-прежнему была полна решимости сражаться с врагом, но люди нуждались в моральной поддержке и поощрении своих заслуг.

В годы войны происходит обращение к русской воинской культурной традиции. Учреждаются новые знаки различия по аналогии с русской армией дореволюционного периода, появляются ордена в основе которых лежат образы русских военачальников предшествующих эпох (ордена Александра Невского, Суворова, Кутузова, Ушакова, Нахимова, Богдана Хмельницкого). В 1943 году появились новые правила ношения орденов, очень похожие на существовавшие в царской

армии. В этом же году появляется Орден Славы, созданный по аналогии с дореволюционным Георгиевским крестом.

Но здесь хотелось бы отметить следующую особенность. Речь идет не о *возрождении* той дореволюционной воинской культуры, (так как она была уничтожена, потеряв свои глубинные основы, была подрублена на корню), а о переносе ее элементов в культурный стиль советской эпохи, что было возможно благодаря тому, что некоторые ценности ее были сохранены в культурной памяти народа.

Возьмем для примера уже упоминавшийся Орден Славы (учрежден 8 ноября 1943 г.). Цвета ленты ордена Славы повторяют расцветку ленты российского императорского ордена Святого Георгия (здесь имеется в виду аналогия со Знаком Отличия Военного ордена Св. Георгия для нижних чинов, учрежден в 1807 г.), что в сталинские времена было по меньшей мере необычным. Знаменитая георгиевская лента представляет собой биколор. Общеизвестно, что цвета ленты – черный и оранжевый – означают дым и пламень сражения и *являются знаком личной доблести солдата, проявленной им в бою*.

Таким образом, мы имеем перед собой некоторую неизменную знаково-символическую структуру, которая представляет собой конкретный императив – *доблесть солдата в бою*, качество ценное и в Российской Империи и в Советском Союзе. Кстати, награждению этим орденом подлежали только солдаты и сержанты (в авиации еще и младшие лейтенанты) и только за доблесть на поле боя, т.е. простые труженики войны. Знаком отличия Святого Георгия в дореволюционной России аналогично награждались также только низшие чины и только за мужество в сражении. Таким образом, мы имеем дело с наградами исключительно «солдатскими» и в царской, и в советской армии. Орден Славы представляет собой пятиконечную звезду, а не крест, но лента как знаково-символическая императивная составляющая осталась неизменной.

Говоря о данной награде, хотелось бы упомянуть, что цвет и рисунок ленты были одинаковы для всех трех степеней, что было характерно только для дореволюционной наградной системы, но никогда не использовалось в наградной системе СССР. Статут Ордена Славы повторял статут Георгиевского

Креста, только имел три, а не четыре степени в отличие от императорской награды. Орден был учрежден по инициативе И.В. Сталина, и первоначально именовался орденом Багратиона – прославленного генерала, символа воинской доблести эпохи наполеоновских войн, погибшего в Бородинской битве (3).

Возрождение утраченной аутентичной культуры невозможно, возможна лишь стилизация. Но здесь, еще раз отметим, речь идет не о *возрождении* традиционной русской воинской культуры, и не о *стилизации*, которую часто можно видеть, например, в различных аспектах современной культурной ситуации. Речь идет о переносе элементов традиции и их *синтезе* с господствующим культурным стилем, а благодаря феномену культурной памяти эти элементы органично входят в употребление. Многие традиционные ценности благодаря культурной памяти народа вновь выходят на поверхность в военную, кризисную эпоху. Ю.М. Лотман пишет: «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и как бы перестает существовать». Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться «как бы, не существующим» и подлежащим забвению, а не существовавшее – сделаться существующим и значимым». (1; 200 – 201). Так и элементы традиционной ценностной системы оказываются заново востребованы благодаря их сохраненности в культурной памяти этноса. Уже в первые недели войны призывались или уходили на фронт добровольцами люди более старшего возраста, чем личный состав довоенной кадровой армии. И естественно многие из них сохранили в памяти традиционные культурные ценности ушедшей эпохи.

В советском плакате, кино, живописи и предмете нашего рассмотрения – наградной системе происходит феномен появления традиционной ценностной составляющей отечественной воинской культуры. Идеологические нормы довоенного времени ослабевают: «Впервые с 20-х годов исполненное гражданственности и патриотизма искусство заговорило языком правды, обрело высокое художественное звучание» (2;

132). В стране появляются воинские соединения и корабли по аналогии с дореволюционной традицией получившие наименование гвардейских. На броне танков и фюзеляжей боевых самолетов наравне с советской символикой наносятся имена отечественных полководцев последних нескольких столетий.

Встраивание традиционных ценностей русской культуры в советский культурный стиль – это явление Новейшего времени. «Правильная» история культуры начиналась с 1917 года, и до Великой Отечественной войны предыдущие времена были сплошным смутным периодом, в котором не существовало практически ни одного государственного деятеля, заслуживающего полного доверия и уважения. Зато с началом войны в советской наградной системе мы можем наблюдать даже культурную персонификацию традиционных национальных ценностей в рамках историко-культурной ретроспективы, когда в ход пошли герои с явно непролетарским происхождением, были созданы, так называемые, «полководческие» ордена различных статутот и степеней, а именно Суворова и Кутузова, адмиралов Нахимова и Ушакова, и даже орден Александра Невского. Последний, как известно, являлся официально канонизированным Русской Православной Церковью. Имена Нахимова и Ушакова получают также медали для награждения матросов и старшин ВМФ.

Всего за годы войны в Советском Союзе было учреждено десять орденов и двадцать одна медаль. К сожалению, многие из этих наград в своем неизменном виде не вошли в состав современной наградной системы Российской Армии.

Подводя итог, можно сделать вывод, что в период тяжелейшего испытания для нашей страны в советской культуре делается акцент на преемственности исторических традиций. В кризисный период отечественной истории, в период обращения к национальному самосознанию происходит перенос традиционных культурных ценностей на почву советской культуры.

### *Литература*

1. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992.
2. Чегодаева М. А. Соцреализм. Мифы и реальность. – М., 2003.
3. Ордена СССР. [Электронный ресурс] URL:<http://mondvor.narod.ru/>



## ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЖАНРА *ТЕРМА* КАК ИСТОЧНИК ОБНОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Рабинович Е.И.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

Тибетская каноническая литература содержит множество разнообразных тантрических сочинений, отличающихся друг от друга методологически, структурно и содержательно. Этим сочинениям приписывается так же различное происхождение: одни возводятся непосредственно к Будде Шакьямуни, другие почитаются за откровения святых, третьи считаются данными божествами.

Анализ происхождения тантрических учений, выявляет многочисленную группу текстов, происхождение которых возводится к мистическим откровениям, полученным в снах, видениях, медитативных переживаниях. Среди этой группы текстов наибольший интерес, в качестве источника обновления культуры представляют *учения-терма*.

*Терма* (тиб. *gter ma*) – клады из текстов и реликвий, скрытые (согласно доктрине тибетской буддийской школы *нингма*, разделяемой и другими тибетскими школами) в VIII веке одним из основоположников буддизма в Тибете Падмасамбхавой. Считается, что учения были скрыты как «в пещерах, озерах, скалах», так и в «умах» учеников Падмасамбхавы, которым было предсказано рождение в то время, для которого предназначалось «вложенное» в них учение (7; 59 – 69). Согласно Л.С. Савицкому, «эта практика опиралась на весьма авторитетный прецедент: деятельность основателя системы Мадхьямика Нагарджуны (I - II вв.), объявившего, что эта система была создана буддой Шакьямуни, который спрятал сочинения с изложением ее у водяных драконов (Нагов) для сохранения до тех пор, пока люди не будут достаточно просвещенными, чтобы понять всю глубину этого основного учения северного буддизма» (5; 226).

Открыватели кладов - *терма*, действовавшие с XI века и до наших дней получили название *тертонов* (gter ston). «Существуют тысячи томов текстов – терма, которые были открыты сотнями тертонов, начиная с одиннадцатого века и до наших дней» (7; 13).

Учения *терма* разделяются на три вида: «терма земли», «терма ума» и «учения чистого видения». *Терма земли* (тиб. sa gter) предполагают, что в качестве «ключа» к открытию учения *тертон* должен обнаружить символический текст на свитке бумаги, спрятанный в «каменных глыбах, озерах и храмах». К данной категории относится и одно из наиболее известных на Западе тибетских сочинений – так называемая «Тибетская книга мертвых», обнаруженная, согласно традиции, в XIV веке *тертоном* Карма Лингпа. *Терма ума* (тиб. dgongs gter) характеризуются тем, что символический текст *тертон* «обнаруживает в своем уме», либо открытие учений происходит непосредственно из «ума *тертона*, без символического текста». Третий вид терма «учения чистого видения» (тиб. dag snang) – это учения открытые в сновидении или медитативном погружении (7; 59 – 60).

*Жития* (тиб. nam thar) *тертонов* содержат многочисленные рассказы о получении учений в снах; мистических путешествиях в *Чистые Земли* (райские обители Будд, тиб. zhing kham) или святые места, где и происходит вручение учений *терма* (7; 74 – 88).

В отличие от классической тибетской канонической тантрийской литературы, которой приписывалось происхождение от Будды Шакьямуни или индийских святых, *литература-терма* имеет местное, тибетское происхождение, являясь порождением мистического опыта, полученного в снах и видениях.

Данный подход не является тибетским нововведением, но представляет собой следование канонизированным индийским образцам, использование выработанной в рамках индийского буддизма схеме внедрения нововведений в религиозную практику, не вступая в противоречие с традицией. Проверенным временем образцом для создания и идеологического обоснования тибетского движения *тертонов*, стало, оказавшее огромное влияние на изменение буддийской доктрины,

движение *махасиддхов* (санскр. «великодостигших»), время существования которого в Индии приблизительно датируется VIII – XII веками (некоторые исследователи считают началом движения III век) (10; 87).

В условиях канонизации и формализации буддийской доктрины, *махасиддхи* стали источником нового, тантрийского учения в рамках буддийской Дхармы. Следствием внедрения тантрического учения, явилось появление нового направления буддизма – буддизм Ваджраяны, распространившийся от Пакистана и Афганистана на западе до Японии на востоке, от южной Индии до Забайкалья на севере. Для легализации нового учения, в качестве источника своей доктрины *махасиддхи* указывали на откровения, полученные от божеств в мистических переживаниях: видениях, сновидениях, медитациях. Некоторые из высших тантрийских учений возводят свое происхождение к Будде Шакьямуни, например, система Калачакра-тантры, однако большинство из них указывают в качестве своего источника мистические откровения, полученные от Будд, бодхисаттв, божеств (3; 212, 216). Использование *махасидхами* снов, видений, мистических переживаний в качестве источника мистических учений являлось нововведением.

Буддийские писания, созданные ранее, в особенности агиографические произведения, признают пророческую функцию снов и видений и часто используют ее для решения своих задач, в особенности для подтверждения святости или истинности того, либо иного лица или деяния. Образцом такого рода использования сновидений являются многочисленные жития основателя буддизма (11; 116 – 143). Благодаря этому, в буддийской культуре того времени (VIII – XII века) вера в истинность снов и видений, в особенности в истинность снов буддийских святых, была распространена повсеместно, по причине авторитета общеизвестных агиографий Будды Шакьямуни. На основе этой веры, *махасиддхи* создали новую для буддизма категорию – снов и видений как источника мистических учений.

Такой подход вызвал подлинную революцию в индийском буддизме. Если ранее только мистический опыт основателя буддизма признавался источником религиозной практики

его последователей, то теперь появляется множество совершенно новых медитативных и ритуальных систем.

Одной из центральных фигур проповеди в Тибете учения тантрического буддизма в VIII веке являлся Падмасамбхав, один из участников мистического движения *махасиддхов* (1; 272). Считалось, что *тертоны*, находившие сокрытые Падмасамбхавой учения-терма с XI века и до наших дней, в одном из своих прошлых воплощений являлись учениками Падмасамбхавы. Олицетворяя себя с учениками Падмасамбхавы, жившими в VIII веке, тибетские *тертоны* опосредованно примыкали к движению *махасиддхов*, подражая последним как во внешнем облике (ношение длинных волос, декларируемая сексуальность и социально неприемлемое поведение (6; 150)), так и в деятельности по открытию и распространению новых учений.

Открытый и сакрализованный индийскими *махасиддхами*, прием легального внесения нового в консервативное, традиционное общество, в религиозную культуру, чужающуюся всякой новизны («новое» для религиозного сознания равнозначно ложному, неистинному, искаженному), был заново использован тибетскими *тертонами*.

Важнейшая культурная функция сна и сновидений, в условиях консервативной тибетской культуры – использование снов и видений, как метода законного, социально-приемлемого привнесения нового в традиционное, сопротивляющееся изменениям общество. Внося изменения в религиозную практику, пронизывающую все стороны жизни тибетцев (8; 210, 215), полученные в снах и видениях терма меняли саму тибетскую культуру, отвечая на актуальные вызовы времени. Поскольку учения-терма содержали так же исторические сочинения, то можно сказать, что терма влияли не только на настоящее культуры, но и на ее прошлое, изменяя представление тибетцев о своей истории (2, 24 – 46; 5, 225 – 227). Открытие новых учений в снах и видениях, стало своеобразным методом саморегуляции декларируемо консервативной тибетской культуры, методом формально отрицающим всякую новизну, поскольку утверждалось, что вновь открытые учения

записаны Падмасамбхавой еще на заре проникновения буддизма в Тибет и, следовательно, не являются «новыми».

Особенно активно внедрялись учения *терма* в среде приверженцев школ, не получивших доступ к центральной власти (4, 390; 6, 159).

Согласно различным спискам, появлением наибольшего количества *тертонов* отмечены XI-XII, XVII и XIX века (7; 182 – 192) что позволяет сделать вывод о наибольшей активности *тертонов* в ключевые, нередко кризисные времена тибетской истории, являются ответом на вызовы времени, способом разрешения накопившихся противоречий и изменения устаревших религиозных догматов. Многие тибетские религиозные и политические деятели, изменившие это общество, внесшие в него нечто принципиально новое, считались, одно временно, и «открывателями кладов-терма», то есть, зачастую, указывали на мистические откровения во снах и видениях, как на источник своей реформаторской деятельности.

Выполняя важнейшую функцию обновления культуры, проистекающие из веры в вещи сны и иные мистические откровения, «скрытые сокровища» так же представляли для тибетской культуры определенную опасность, поскольку могли являться серьезным дестабилизирующим фактором.

Поскольку пики увлечения учениями-*терма* в Тибете приходятся на кризисные периоды тибетской истории, сопровождавшиеся социально-экономической нестабильностью, то бесконтрольное внедрение в культуру новых элементов, особенно в такие бурные периоды истории, могло привести к катастрофическим последствиям. По этой причине появлялись произведения, критиковавшие чрезмерное увлечение открытием и внедрением новых *терма* (9; 22 – 23). Еще в XII веке начали появляться инструкции по проверке подлинности *терма* и *тертона*, начали появляться определенные правила признания *терма* подлинным. Было введено правило, согласно которому, перед публичным распространением вновь открытого *терма*, его подлинность «должен подтвердить человек, обладающий непререкаемым авторитетом в вопросах Дхармы». *Терма*, признанные ложными, объявлялись творением демонов и вредоносных духов (7; 230).

Таким образом, мы можем сказать, что важнейшая культурная функция сна и сновидений в условиях консервативной тибетской культуры – использование снов и видений, как метода законного, социально-приемлемого привнесения нового в традиционное, сопротивляющееся изменениям общество. Пики активности движения *тертонов* совпадают с судьбоносными, критическими периодами тибетской истории, являясь ответом на вызовы времени, способом разрешения накопившихся противоречий и изменения устаревших религиозных догматов. Открытие новых учений в снах и видениях, стало своеобразным методом саморегуляции декларируемо консервативной тибетской культуры.

### *Литература*

1. Абхаядатта. Лъвы Будды. Жизнеописания восьмидесяти четырех сиддхов. – СПб., 1996.
2. Востриков А.И. Тибетская историческая литература. – М., 1962.
3. 3.Гой-лоцава Шоннупэл. Синяя летопись. – СПб., 2001.
4. Островская-мл. Е. А. Тибетский буддизм. – СПб., 2002.
5. Савицкий Л.С. О некоторых особенностях тибетской литературы XIV – XVI вв. // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. – М., 1969. С. 223–232.
6. Третий Додрубчен Ринпоче. Океан чудес: объяснение традиции кладов терма // Тулку Тондуб Ринпоче. Тайные учения Тибета: объяснение тибетской буддийской традиции терма. – СПб., 2006. С. 93–162.
7. Тулку Тондуб Ринпоче. Тайные учения Тибета: объяснение тибетской буддийской традиции терма. – СПб., 2006.
8. Туччи Дж. Религии Тибета. – СПб., 2005.
9. Целе Нацог Рангдрол. Прояснение истинного смысла // Рожденный из лотоса. Жизнеописание Падмасамбхавы. – СПб., 2003. С. 15 – 34.
10. Sanderson, Alexis. Vajrayana: origin and function // Buddhism into the year 2000. International conference proceedings. – Bangkok-Los Angeles: Dhammakaya Foundation, 1995. P. 87-102.
11. Young, Serinity. Dreams in Indo-Tibetan Buddhist sacred biography. – Columbia University, 1990.

## МЕТОДОЛОГИЯ «ШКОЛЫ АННАЛОВ»: ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ В СРАВНИТЕЛЬНОМ ПРАВОВЕДЕНИИ

Сухих Н.И.,  
УрГУ, г. Екатеринбург

Появившаяся в 60-х годах XX столетия Новая историческая школа (школа «Анналов») принесла с собой особенную методологию работы с историческим источником: исследователи, проникшиеся «духом» (они предпочитают пользоваться именно этой категорией) этого направления стремились раскрыть не сам источник, который интересовал их так же, как бумага интересует пишущего на ней. Их интересовал, прежде всего, контекст создания того или иного свидетельства прошлого. Такие вопросы, как «где?», «когда?», «кто?», заменяются в их работах более значимыми «зачем?» и «почему?».

Распутывая замысловатые связи фактов и смыслов, историк, представляющий «школу Анналов», до известной степени сам конструирует материал, с которым он работает, так как ставит перед источником проблемы, которые посредством его же должны решиться, дешифрует скрытые смыслы и, если воспользоваться термином феноменологии, «высвечивает» причинно-следственные связи. Однако не будем забывать, что исследовательский интерес направлен, прежде всего, на духовный мир человека, но не того человека, коего можно увидеть из окна сегодня, а на призрачное создание, смотрящее на нас из тумана былой эпохи. Как подметил А.Я. Гуревич в послесловии к книге Жака Ле Гоффа «Цивилизация средневекового Запада»: «для того, чтобы понять смысл содержащегося в историческом источнике высказывания, ...нужно исходить не из идеи, будто люди всегда, на всем протяжении истории мыслили и чувствовали одинаково, - наоборот, несравненно более продуктивной является гипотеза о том, что в историческом источнике запечатлено *иное* сознание, что пред нами – «Другой» (2; 533) .

Структуры сознания *Другого* не так просто разглядеть. Подобно тому, как блестят от свежей типографской краски описания сенсационных исторических находок на страницах газет, и сквозь мутное стекло музейной витрины посетитель рассматривает рядовые свидетельства ушедших эпох, мы много знаем о творениях и исканиях духовной элиты прошлого, но «молчавшее большинство», массы людей прошлого молча взирают на нас из глубин времени.

Одним из немногих источников, откуда можем черпать мы знания о «рядовом» человеке той или иной эпохи, являются сборники юридических норм, ибо что лучше может сказать о «молчащем», чем повеление, как надлежит ему жить, чем можно заниматься, а от чего воздерживаться.

Для отечественной истории самым подходящим в этом отношении памятником становится Русская правда. Она сохранилась в большом количестве (свыше 110) списков XIII – XVIII вв. Датируется она XI – XII вв. Все тексты Правды находятся в составе каких-либо сборников или летописей. Нормы Русской Правды были призваны регулировать отношения между сторонами возможного конфликта и противостоять обычаям кровной мести. Ее положения могут дать нам обширный материал для реконструкции системы представлений о мире и обществе, а также месте человека в нем у представителей «безмолвствующей» части населения Киевской Руси названного периода.

Русскую правду часто сравнивают с, так называемыми, Варварскими Правдами (несмотря на хронологическую разницу более чем в пять столетий), положениями из которых активно пользуется Ж. Ле Гофф для описания процессов из истории раннего Средневековья как методологически обусловленным источником фактического материала.

Так, Ле Гофф говорит о господстве в законодательстве раннего Средневековья принципа *персональности права*: «франков судили по салическому праву, бургундов по бургундскому, римлян – по римскому» (3; 45). Между тем, в девятой статье Краткого списка Русской Правды читаем: «аще ли ринеть моужь моужа любо от себе, любо к собе, 3 гривне, а видока два выведеть; или боудеть варягъ или колбягъ, то на



ротоу» (4). Речь здесь идет о том, что если некто собирается доказать личное оскорбление, то ему следует представить двух видоков (свидетелей), но для варяга или колбяга делается исключение; они могут доказывать личной присягой. Почему процедура доказательства столь различна для русича и иностранца? Что это – дань уважению или традиции? Следствие общих законов развития государства и права? Совпадение? Ответ на эти вопросы еще предстоит дать исторической науке и сравнительному правоведению.

Далее Ле Гофф упоминает о некоторых нормах, как ска-зали бы ныне, семейного права. За насилие над девушкой рим-лянин наказывался смертью, а бургунд – штрафом.. Между тем Пространная Правда в статье «О жене» говорит: «аже кто оубиеть жену, то темь же судомь судити, яко же и мужа аже будеть виновать, то пол виры 20 гривень» (5). Из статьи сле-дует, что тот, кто убьет женщину, подлежит суду с такой же судебной процедурой, как и за убийство мужчины; если он окажется виноват, то заплатит полвиры в 20 гривен. Это гово-рит о том, что женщина в то время на Руси не имела прав оди-наковых мужчиной: с одной стороны, за ней признавалось право на защиту законом (унификация судебной процедуры), но с другой – ее общественное положение и ее оценка были куда ниже, чем в Римской империи.

Это лишь небольшой кусочек той картины, который может наблюдать исследователь, проникнувшийся духом «школы Анналов». Для сравнительного правоведения методо-логия этого направления в исторической науке может принес-ти богатый урожай фактов и их интерпретаций, говоря слова-ми М. Блока «всегда в начале – пытливый дух» (1; 38), мы продолжаем следовать по пути Новой исторической школы.

#### *Литература*

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. – М., 1973.
2. Гуревич А.Я. Жак Ле Гофф и «Новая историческая наука во Франции». Послесловие // Ле Гофф Ж. Цивилизация средневеко-вого Запада. – Екатеринбург, 2005.
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – Екатери-бург, 2005.

4. Русская правда. Краткая редакция [электронный ресурс]. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/RP/krp.htm>.
5. Русская правда. Пространная редакция [электрон. ресурс]. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/RP/prp.htm>.

## ПОСТУПОК КАК ТЕКСТ

*Сучилина Е.А.,  
УрГУ, Екатеринбург*

*Текст* – сообщение, направленное автором читателю, зрителю или слушателю, обладающее высокой информационной насыщенностью. Под текстом в данном случае понимается не только письменный текст, представленный в виде произведения искусства, научного исследования, путевых заметок или какой-либо иной вторичной форме. Под текстом мы понимаем поступок или некоторое действие, совершаемое человеком не столько под давлением обстоятельств, сколько в результате свободно принятого решения и влекущее за собой ряд последствий в отношении его собственной судьбы и судьбы других людей.

По мнению Ю.М. Лотмана, вся история культуры отражена в текстах. Являясь артефактом культуры, текст, особенно художественный, не только не теряет со временем культурную информацию, но обнаруживает способность ее накапливать, являясь «генератором новых смыслов и конденсатором культурной памяти». Текст культуры вступает в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, так «Поведение» текста в культуре обнаруживает аналогию со знаковым поведением личности.

Поскольку мы ведем речь о поступке и утверждаем, что поступок может также рассматриваться как текст, то это означает, что «генерирование новых смыслов» и «конденсация культурной памяти» – свойства, которые мы можем обнаружить и в поступке. Обратимся к конкретному поступку и попытаемся применительно к нему описать вышеозначенные свойства. В качестве примера возьмем поступок отцеубийства широко известный благодаря мифу об Эдипе.

В рамках античной культуры социокультурный смысл этого поступка раскрывается в контексте характерной античной дихотомии: воля богов – своеволие людей, получившей свое концентрированное выражение в идее судьбы как она представлена в античной мифологии: убийство Зевсом Крона, убийство Эдипом Лая и т. п.

Совершенно иначе смысл данного поступка представлен в теории психоанализа З. Фрейда. В его основе дихотомия культуры и природы, желания и запрета, инстинкта и разума. То, где эти противоположности сходятся и из чего вырастают, есть психическая жизнь, душа индивида.

Если обратиться к знаменитым текстам Софокла и Фрейда, то можно обнаружить, как по-разному трактуется данными авторами текст поступка, как поступок встраивается в череду предшествующих и последующих событий, как описываются мотивы и действия героя, разрешаются противоречия, выносятся оценки, делаются выводы.

Анри Боннар, обращая наше внимание на место мифа об Эдипе в творчестве Софокла подчеркивает: «На протяжении пятнадцати лет Софокл дважды вступает в борьбу с этим мифом.... Он хочет довести до конца, хочет знать, могут ли в конце концов боги карать невинного или нет... Знать, что делается с человеком в мире, которым правят такие боги» (1; 252). Предваряет завершение трагедии «Царь-Эдип» страшная сцена самоослепления:

...Затем Эдип ворвался с воплем...

...он требовал меча, искал жену,

Которую не мог назвать женою,-

Нет, мать свою и мать его детей!

... С ее (Иокасты) одежды царственной сорвав застежку,

Он стал иглу во впадины глазные

Вонзая, крича, что зреть очам не должно

Ни мук его, ни им свершенных зол,-

Очам, привыкшим видеть лик запретный

И не узнавшим милого лица.

Поистине их счастье бывшее

Завидным было счастьем. А теперь

Стенанье, гибель, смерть, позор – все беды,

Какие есть, в их доме собрались.(2; 56)

И вот перед нами Эдип с мертвыми глазами. Действие трагедии замедляется и уходит внутрь – в сердце героя, которому вдруг открывается смысл его прошлой жизни и весь трагизм его теперешнего положения: «Отныне я лишен бога», – восклицает Эдип. Трагедия Эдипа – это трагедия человека, «столкнувшего с Тем во вселенной, что отвергает человека» [1, 261] и этот Тот есть сама вселенная, которая не дает нарушать свой порядок. Но человек обречен на действие, а потому он отвечает за все возможные их последствия, даже за те, которых он не желал, даже за те о которых он и не мог предполагать. «Софокл нас предупреждает, – пишет А. Боннар. – Человек не ведает той совокупности сил, чье равновесие обуславливает жизнь мира. Таким образом, добрая воля человека, будучи в плену у собственной слепоты, не способна предохранить его от несчастья» (1; 262).

Эдип ослепляет себя сам, и этим своим действием в своем состязании с Миром «Эдип выходит вперед и, решив исполнить свой жребий, догоняет, обгоняет и, наконец, оставляет позади себя: отныне он *свободен*» (1; 263). Так Эдип превращает Рок из «препятствия, затеянного для его порабощения... в орудие своего освобождения», – подчеркивает А. Боннар (1; 269).

З.Фрейд в книге «Тотем и табу» трактует миф об Эдипе как своего рода пережиток тотемических представлений древнего человека: «Почти повсюду, где имеется тотем, существует закон, что члены одного и того же тотема не должны вступать друг с другом в половые отношения, следовательно не могут также вступать между собой в брак... виновный самым решительным образом наказывается всем племенем» (3; 15). Если принять во внимание, что животное-тотем представляет собой отца, – подчеркивает З. Фрейд, – «то оба главных запрета тотемизма, оба предписания табу, составляющие его ядро, – не убивать тотема и не вступать в сексуальные отношения с женщиной, принадлежащей тотему, по содержанию своему совпадают с обоими преступлениями Эдипа, убившего своего отца и взявшего в жены свою мать...» (3; 210). Более того, этот Миф об Эдипе совпадает и первичными желаниями ребенка, а потому в поступке Эдипа – акте его самоослепления –

ничего иного, кроме желания вернуться в утробу матери – в сладостное неведение – ничего увидеть не представляется возможным. Так текстами З. Фрейда, современная культура, отвергая Рок и неизбежность его свершения, лишает человека права стать вровень с Богом, человеку предоставляется лишь возможность примириться со своим прошлым.

### *Литература*

1. Боннар А. Греческая цивилизация. – М., 1995.
2. Софокл Трагедии / Пер. с древнегреч. С. Шервинского. – М., 1979.
3. Фрейд З. Тотем и табу. – СПб, 2006.
4. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста. Избранные статьи Т.1. – Таллинн, 1992.

## **К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИДЕЙНОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА 1920-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕПЦИИ МОМЕНТАЛЬНОГО СНИМКА А.М. РОДЧЕНКО)**

*Филоненко Д.Ю.,  
УрГУ, Екатеринбург*

Если рассматривать искусство как форму познания и освоения реальности, то в рамках русского художественного авангарда 1920-х годов, можно заметить целый ряд оригинальных авангардных художественных концепций, зародившихся в первые годы строительства молодого Советского государства и развивавшихся в русле поиска художественного метода познания, адекватного последним гносеологическим инновациям того времени.

Чрезвычайно интересной в этом плане, является статья одного из самых талантливых и глубоко мыслящих художников русского авангарда 1920-х годов Александра Родченко. В статье, опубликованной в Новом Лефе в 1928 году и называвшейся «Против суммированного портрета за моментальный снимок» (3; 14 – 16), Родченко предпринимает попытку продемонстрировать на примере образа В.И. Ленина неадекват-

ность приемов традиционного искусства в решении актуальных художественных задач эпохи.

Начинается статья с рассуждения о том, сколь существенно за короткое время изменились критерии познания. «В старое время, – писал Родченко, – открывал ученый истину, и эта истина стояла законом лет на двадцать. И заучивали это, как непреложное и неизменяемое». Однако «современная наука и техника ищут не истин, а открывают области для работы в ней, изменяя каждый день достигнутое». Поэтому «никогда не будет вечных самолетов, приемников и одной системы омоложения», а «будут тысячи самолетов, авто и тысячи способов омолаживать». Так Родченко фиксирует подвижность истины и принципиальную бесконечность процесса познания.

Далее, Родченко указывает на следствия распространения такой установки на искусство и говорит об образе В.И. Ленина, который считает примером «крупного столкновения искусства с фотографией» в котором искусство терпит поражение. Родченко пользуется термином «сумма», под которым понимает истинное представление о человеке, данное через классический живописный образ. «Утверждаю, – пишет Родченко, – что суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же». Невозможность существования «суммы» позволяет Родченко сделать вывод, что «искусству нет места в современной жизни».

Очевидно, что тут Родченко рассматривает искусство, как познавательную технологию, проявившую свою несостоятельность. Истина, по его мнению, не может быть предъявлена в статичном живописном образе, ведь согласно новым научным представлениям, реальность принципиально подвижна в познавательном отношении. Тем не менее, Родченко не отвергает сам термин «сумма» и указывает, что существует, условно говоря, авангардная «сумма», современным критериям познания соответствующая: «Но сумма о нем (о Ленине, – Д.Ф.) есть. Это – представление на основании фотодокументов, книг, записок». Для создания такой «суммы» нужно фиксировать человека «не одним «синтетическим» портретом, а массой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях». Только цепь различных свидетельств дает «правду», так как по

убеждению Родченко, «человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда совершенно противоположные».

Возникает закономерный вопрос: почему Родченко требует замены статичного живописного образа на целый ряд образов, которые даже могут противоречить друг другу? Ведь для художника такое желание выглядит несколько странным. Почему также, «многие суммы», составляющие образ человека, не могут, в конце концов, влиться в одну единственную истинную «сумму»?

Чтобы разобраться в том, что стоит за этим авангардным рассуждением и как его нужно понимать, разумно осмотреться в поиске некой развитой методологической концепции, в контексте которой можно было бы «узнать» не вполне отчетливо высказанную авангардистом мысль. В этом плане интересно было бы обратиться к идеям современника Александра Родченко, известного немецкого философа, основателя феноменологии — Эдмунда Гуссерля.

В одной из своих работ «Начало геометрии» (см.: 2) (рукопись относится к 1936 г.), Гуссерль ставит простой по формулировке, но чрезвычайно сложный, по сути, вопрос: как возможна такая наука как геометрия? Одним из ключевых условий обнаружения верной дороги к истине философ называет логическую очевидность. Гуссерль указывает, что для того чтобы понимать, что стоит за неким смысловым образом (понятием), необходимо увидеть, что этот смысловой образ создан на основе более фундаментальных логических принципов. К примеру, как пишет Гуссерль, когда «при поверхностном чтении газеты мы понимаем и просто воспринимаем “новости”, то это сопровождается пассивным перенятием бытийного значения, посредством которого прочитанное заранее становится нашим мнением». Это мнение явилось к читающему в нерасчлененном и смутном виде — в виде высказывания, которое было просто принято. Эта нерасчлененная смутность должна быть прояснена и объяснена. Для этого, мышление выделяет в прочитанном все смысловые члены один за другим. А затем, «на базе отдельных значений по-новому приводит совокупное значение к активному осуществлению». В результате, рассуждает философ, «смысловой образ превращает-

ся в образ, формирующий себя в активном производстве» и предстает «в модусе своей изначальной произведенности» (2; 227). Такой смысловой образ уже не является статичным и неподвижным и не предстает как раз и навсегда заученная истина – он оказывается произведен нами самими, «реактивирован» или восстановлен из базовых логических утверждений.

По-видимому, мысль Родченко о моментальном снимке шла в этом же русле. Можно сказать, что в рассуждении Родченко образ, состоящий из цепи фотографий и иных свидетельств (авангардная «сумма»), формируется через движение мысли, в котором смысловые члены один за другим объединяются на базе своих отдельных значений в сложное активное и многомерное целое и только такая активность делает образ очевидным и истинным. Родченко, требует, чтобы пассивный портретный образ Ленина был заменен на образ, «формирующий себя в активном производстве» и хочет от рассматриваемого им образа, в сути, то же, что хочет Гуссерль от науки – чтобы образы были не готовым и зафиксированным наследием, а всегда находились в живом и продуктивно прогрессирующем смыслообразовании. Фактически Родченко по-своему формулирует идею «реактивации» и задумывается о методе, который не позволил бы «остыть» образам реальности и позволял бы держать их в реактивированном, «горячем» или «проясненном» состоянии.

Родченко стремится «на основании фотодокументов, книг, записок», которые считает очевидными и неоспоримыми фактами, подлинно «реактивировать» в подлинной изначальности ключевые образы эпохи. Гуссерль писал, что смысловой образ может считаться верным лишь при том условии, что он произведен от изначальной очевидности. Так же и в случае с «суммой», о которой говорит Родченко, образ должен быть произведен от фактов – «фотодокументов, книг, записок». Такой реактивированный образ (авангардная «сумма») превосходит любые отдельные, «остывшие» образы, так как целое, уверен Родченко, доступно только в непрерывном познавательном движении, ведь только в прошлом «истина стояла законом лет на двадцать» и выступала как нечто «непреложное и неизменяемое», а современная наука и техника ориентированы



на бесконечный, принципиально незавершимый процесс познания и изменяют каждый день достигнутое.

Мысль Родченко стала понятнее. Однако появляется вопрос: как именно множественные факты складываются в авангардную «сумму» и перестают быть нагромождением разнородных свидетельств? В тексте Родченко можно найти ответ и на этот вопрос. Важно вспомнить, что Гуссерль, основоположник феноменологии, проповедовал «воздержание» от суждений «натуралистической установки» и концентрацию на анализе смысла. Поэтому внимание его философии полностью сосредотачивается на смысловой стихии: в противоположность учениям о реальном бытии, оно сфокусировано на исследовании *чистых смысловых структур*. В этом духе рассуждает и Родченко. В тексте статьи он отмечает, что истинная «сумма» должна быть полностью лишена «художественно-суммированного», т.е. субъективного и фрагментарного. На закономерный вопрос о том, что же тогда остается, Родченко достаточно внятно поясняет, что остается лишь «<...> *представление* (– Д.Ф.) на основании фотодокументов, книг, записок». Поэтому, можно сказать, что у Родченко поиск «суммы» представляет собой попытку выявить ту самую *смысловую структуру*, непричастную ни к конкретному чувственному материалу ни к абсолютным истинам, и данную, благодаря множественности свидетельств, в ее познавательном развитии, так как «человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда совершенно противоположные». По сути, Родченко мыслит так же, как мыслит Гуссерль. Он говорит о необходимости поиска истины, лишенной конкретного материального воплощения, то есть всего того, что принадлежит не столько самому объекту, сколько случайности, связанной с точками зрения, с которых он рассматривается.

Не рассматривая вопрос о том, был ли Родченко первым из авангардистов, кто сформулировал эту мысль, необходимо признать, что идею, высказанную в его статье, надо считать примечательным достижением авангардного мышления, ведь она представляет собой глубокое творческое и вполне самостоятельное осмысление ключевых интеллектуальных тенденций эпохи, проведенное в контексте авангардного искусства.

Александр Родченко не был философом или ученым и не собирался излагать свою мысль в форме, подобающей науке или философии. Поэтому его мысль дошла до нас в несколько неотчетливом виде. Но это нисколько не умаляет ее ценности, и позволяет признать, что Родченко был не только талантливым художником-авангардистом, весьма склонным к теоретизированию, но и интересным неклассическим мыслителем. Рассмотренная авангардная концепция показывает нам, что невозможно просто отвергнуть право художника на определенную роль в процессе рационального познания и, таким образом, лишить достижения художественного мышления подобающего места в истории мысли. Невозможно отрицать роль, которую играет искусство в процессе познания и освоения реальности, только на том основании, что форма, в которой дана мысль художника не соответствует критериям научного рационального познания. Ведь европейская наука не может считаться прототипом рациональности как таковой, ибо рациональность и научность — не одно и то же. Так, один из крупнейших современных философов науки Ганс Ленк считает, что «вероятно, европейской ошибкой было установление слишком тесной связи рационального и рациональности с наукой европейского происхождения <...>» (1; 10). Поэтому, с нашей точки зрения, проявление в авангарде столь передовой во всех отношениях мысли глубоко не случайно, так же как глубоко не случайно появление и самого авангардного движения.

Обозначенный подход освещает лишь одну из граней «магического кристалла» авангардного искусства и является лишь еще одним небольшим шагом на сложном пути раскрытия подлинной культурной сложности и многогранной красоты русского художественного авангарда.

### *Литература*

1. Гайденок П.П. Научная рациональность и философский разум. — М., 2003.
2. Гуссерль Э. Начала геометрии / Введение Жака Деррида. —ИМ., 1996.
3. Родченко А.М. Против суммированного портрета за моментальный снимок. (Статья) // Новый ЛЕФ. 1928, № 4.

## АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

*Хакимова Д.Р.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

В последние годы часто появляются исследования, посвященные новым медиа, новым художественным практикам, виртуальной реальности, интерактивному искусству, медиаобразованию. Все эти области, бесспорно, принадлежат, или, по крайней мере, касаются аудиовизуальной культуры. Но обращение ко всем этим работам рассеивает взгляд исследователя и, одновременно, ограничивает его техническими достижениями одного-двух последних десятилетий. В то время как, говоря об аудиовизуальной культуре, нельзя исключать ее ранние формы, в частности, кино. Именно появление этого вида искусства является точкой отсчета в истории аудиовизуальной культуры. Неудивительно, кстати, что при этом возникает вопрос: почему мы не относим в сфере аудиовизуальной культуры, например, театральное искусство? Обратимся к «Большому энциклопедическому словарю». Аудиовизуальный – «основанный на одновременном восприятии слухом и зрением» (2; 77). Спектакль являет собой соединение визуального образа и звука. Но традиционно к сфере аудиовизуальной культуры относят технически опосредованные виды искусства. И свойствами, определяющими принадлежность к аудиовизуальной культуре, являются тиражируемость, доступность, распространимость. При таком подходе – спектакль, записанный на пленку, либо транслируемый посредством Интернет, принадлежит «ведению» аудиовизуальной культуры.

Любопытно, что среди множества словарей по культуре, выпущенных в последнее десятилетие, лишь один-два дают развернутые определения исследуемого понятия.

Шамшин Л.Б, автор статьи «аудиовизуальная культура» в энциклопедии «Культурология» определяет ее так: «область культуры, связанная с получившими широкое распространение современными техническими способами записи и переда-

чи изображения и звука (кино, телевидение, видео, системы мультимедиа). Семиотически аудиовизуальные тексты представляют собой знаковые ансамбли, соединяющие изобразительные, звуковые и вербальные ряды» (5; 140).

Авторы учебника «Новые аудиовизуальные технологии» определяют Экранную или аудиовизуальную («звукоразительную») культуру как новую коммуникативную парадигму, дополняющую традиционные формы общения между людьми – культуру непосредственного общения и культуру письменную (книжную). Экранная культура зарождается вместе с кинематографом в конце XIX в. и в течение XX в. становится основным механизмом формирования и трансляции норм, обычаев, традиций и ценностей.

Авторы обеих статей отмечают, что АВК «надстраивается», вступает во взаимодействие с господствовавшей долгое время вербально-письменной коммуникацией. Канадским социологом М. Маклюэном положена традиция определения периодов человеческой истории через специфический способ коммуникации, им присущий. Эволюционная цепь, которая тянется от письменной к экранной культуре, положена и в основу изучения процессов, рассматриваемых в книге «Новые аудиовизуальные технологии».

Первый этап – устная (или традиционная) культура, когда информация передается вербально. Говоря словами бельгийского исследователя Мартена Бринкеринка, «с появлением письменности, культура постепенно видоизменяется в письменную. Письменная культура позволяет сохранять информацию и создавать (коллективную) память. Изобретение печати считается последним переломным моментом. Информация транслируется теперь преимущественно в образах, создавая визуальную культуру, в которой доминирующую роль играет зрение» (9). Профессор Н.Б. Кириллова в работе «Медиасреда российской модернизации» отмечает, что рождение кинематографа происходит в тот момент, когда «линейный язык письменности сочетается с языком изобразительного (визуального) искусства» (4; 110). А благодаря кинематографу, телевидению и, затем, компьютеру складывается «новый тип культуры – экранная культура» (4; 111). Н.Б. Кириллова считает аудиови-

зуальные коммуникации, распространившиеся в XX веке, тем фактором, который существенно изменил социально-культурную ситуацию в России, в Европе, в мире. «Экран сыграл решающую роль в демократизации культуры и в появлении ее новых форм» (4; 109), а также в трансформации медиасреды, в формировании современной медиакультуры.

«Медиакультуру можно определить как совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности, – считает Н.Б. Кириллова. – Медиакультура включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; она может выступать и показателем уровня развития личности, способной воспринимать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания в области медиа» (3; 8). Термин «медиа» (от латинского «media» – средство) введен М. Маклюэном для обозначения феномена «массовой культуры» («mass-media»). Этот термин употребляется в современном мире в качестве аналога СМК – средств массовой коммуникации (печать, пресса, фотография, радио, кинематограф, телевидение, видео, мультимедийные компьютерные системы, включая Интернет). А поскольку характер создания и распространения медиатекстов и феноменов аудиовизуальной культуры одинаков, понятия «медиакультура» и «аудиовизуальная культура» зачастую употребляются как синонимы. Таким образом, исследователи акцентируют свое внимание на коммуникативной функции аудиовизуальной культуры.

В то же время, на мой взгляд, возможен подход к аудиовизуальной культуре как к художественной культуре, как к конгломерату новых видов искусства, обладающих собственным изобразительным языком. И основным подходом в изучении аудиовизуальной культуры в таком случае является семиотический. Семиотика позволяет предпринять «тонкий анализ смысловых процессов» (1; 227), проникнуть вглубь текста, узнать, каким образом системы знаков порождают значение. Точно так же, как семиологический подход применяется к ли-

тературному повествованию (В. Пропп) или модной одежде (Р. Барт), он может быть применен к любым текстам аудиовизуальной культуры. О семиотике кинематографа писал, к примеру, Ю.М. Лотман. Новые аудиовизуальные технологии предполагают новизну художественного языка, а значит и тех смыслов, которые порождаются этим языком и одновременно влияют на него.

Одной из самых важных функций аудиовизуальной культуры является культур-антопологическая: формирование человеческой личности, облика общества, историко-культурной эпохи. М.А. Мясникова в статье «Телевидение в современном медиапространстве» рассматривает телевидение как средство формирования новой реальности, в которой живут миллионы людей. На мой взгляд, такой подход можно считать верным и для остальных феноменов аудиовизуальной культуры, предполагающих массового зрителя. Телевидение, по мнению М.А. Мясниковой, не только отражает и изображает окружающий человека мир, но также «приспосабливает человека к этому миру с помощью имеющихся в его распоряжении «языковых», аудио-визуальных средств, в процессе осуществления телевидением разных, присущих ему видов деятельности» (6; 142). Аудитория приспосабливается к виртуальному миру, создаваемому телевидением, очень похожему на реальный, но не совпадающему с ним. «А, приспосабливаясь, меняется сама соответственно своим новым представлениям о мире, складывающимся в ходе моделирования и адаптации. <...> Телевидение формирует и мировоззрение, и бытовое поведение человека, прививает ему определенные поведенческие образцы» (6; 143).

Поэтому человека необходимо учить правильно смотреть телевидение, и это задача медиаобразования. По моему мнению, всевозможные процессы, происходящие в культуре и обществе, должны рассматриваться с точки зрения их воздействия на реального человека. Поэтому изучение способов влияния феноменов аудиовизуальной культуры на человека, ее языка и представляет непреложный интерес для культурологии.

Несмотря на включенность в систему аудиовизуальной культуры кинематографа, интерес к феномену появился лишь

на волне новейших достижений, после «компьютерной революции».

Проанализировав англоязычную литературу, посвященную современной аудиовизуальной культуре, я пришла к выводу, что западными исследователями аудиовизуальная культура («audiovisual culture») понимается как комплекс современных мультимедийных художественных практик: компьютерное искусство, видеинг, перформансы, использующие медиатехнологии (см.: 12). В качестве примера можно назвать творчество финской художницы и исследовательницы Мии Макела. Live Cinema («Живое кино»), форма, с которой она работает, является также предметом ее изучения. Live Cinema представляет из себя подборку различного визуального материала (фото, видео, рисунки, текст), обработанного с помощью различных редакторов и компонуемого непосредственно в момент представления в сопровождении живой музыки (см.: 13).

Иной подход – это взгляд на аудиовизуальную культуру как на продолжение и развитие технологий, запущенных с момента рождения кинематографа (см.: 8). И те, и другие исследователи отмечают наличие особого языка аудиовизуальной действительности, влияющего на традиционные формы культуры и на человека.

Таким образом, культур-антопологическая функция: формирование человеческой личности, облика общества, историко-культурной эпохи – является одной из самых важных функций аудиовизуальной культуры. Осознанное взаимодействие с образцами аудиовизуальной культуры, умение видеть, что за ними скрывается, сегодня просто необходимо и взрослым, и детям. И очень важной проблемой представляется стратегия медиаобразования. За рубежом она решается как образовательными учреждениями, так и аудиовизуальными организациями (см.: 10).

Что касается теоретических исследований художественного языка аудиовизуальной культуры, они практически отсутствуют. Потребность такого исследования представляется мне довольно высокой.

### *Литература*

1. Барт Р. Семиологическое приключение// Ролан Барт о Ролане Барте. – М., 2002.
2. Большой энциклопедический словарь. М.: АСТ: Астрель, 2005.
3. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М., 2005.
4. Кириллова Н.Б. Медиасреда российской модернизации. – М., 2005.
5. Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1. / Гл. ред. И автор проекта С.Я. Левит. – М., 2007.
6. Мясникова М.А. Телевидение в современном медиапространстве// Медиакультура новой России. Материалы международной научной конференции. Том II/ Под ред. Н. Б. Кирилловой и др. Екатеринбург – Москва, 2007.
7. Новые аудиовизуальные технологии / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005.
8. Manovich L. Language of new media. MIT Press, Cambridge Massachusetts, USA, London, England, 2001.

### *Ресурсы Интернет*

9. Brinkerink M. Computer Generated Audiovisuals. Real Sound in Virtual Space, 2006 [Электронный ресурс]. URL [http://maartenbrinkerink.net/wp-content/portfolio/papers/computer\\_generated\\_audiovisuals.pdf](http://maartenbrinkerink.net/wp-content/portfolio/papers/computer_generated_audiovisuals.pdf)
10. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaed.org.uk/index.php>
11. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bfi.org.uk/>
12. [Электронный ресурс]. URL: [www.vjculture.com](http://www.vjculture.com)
13. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.solu.org>

## **ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ КАРТИНЫ МИРА НАСЕЛЕНИЯ ГОРНО-ЛЕСНОГО ЗАУРАЛЬЯ (VII – III вв. до н.э.)**

*Шилова А.В.,  
УрГУ, г. Екатеринбург*

Человечество едино по своим корням, однако в процессе развития оно теряет свое единство и «разветвляется» на множество разнообразных, особенных культур. Каждая культура раз-



вивается на определенной территории, в специфических условиях жизни (географических, исторических, технологических, бытовых и т.д.), вырабатывает свое мировоззрение и систему ценностей. Все богатство бытия данной культуры, вся целостность бытия данного народа формирует особый способ осознания мира и бытия в нем. Результат этого специфического видения мира, в котором обитает человек, принято называть культурной картиной мира – системой образов, представлений, знаний об устройстве мира и месте человека в нем.

Каждая эпоха создает свою картину мира. На ранних этапах развития культуры человек стремился понять и осознать действительность с помощью мифа, очеловечивая окружающую среду, одушевляя космос в стремлении гармонизировать свои отношения с миром и мира с собой, сделать его понятным для себя. Возникновение художественной культуры в определенном смысле есть ответ человека на потребность в равновесии и гармонии с миром. Вместе с мифологией формируется и способность художественно-образного восприятия и отображения действительности.

Культурная картина мира строится с точки зрения того, что этот мир значит для живущего в нем человека. В ходе разнообразных испытаний предметного мира тот или иной предмет, вещь, явление обретают свое место в миропорядке общественной жизни. Исходным посылом является картина интуитивных представлений, значений и смыслов как выражения особенностей жизнедеятельности данной культуры. При этом каждый смысл всегда особым образом представляет универсальность мира, в котором живет человек.

Определенная мифологическая картина мира может сохраняться на протяжении ряда веков. Изменение картины мира происходит вследствие серьезных изменений окружающей действительности человека, климатической ситуации, образа жизни, включающего всю совокупность форм деятельности: бытовую, хозяйственную, социальную, культовую. Способы взаимодействия древних коллективов между собой, а также с природой в условиях конкретных ландшафтов, определяют образный строй мифологических сюжетов и средства их связи в единую картину мира (2; 67).

Для того, чтобы реконструировать мифологическую картину мира населения горно-лесного Зауралья, необходимо кратко охарактеризовать те природно-географические и социальные условия, которые повлияли на ее формирование.

Во-первых, для этой территории характерен особенный ландшафт: горно-лесные дали, острова с каменными палатками, окруженные озерами, пещеры, гроты в полостях гор, крутые гранитные берега рек. Кроме того, следует отметить, что рассматриваемый нами регион находится на Уральском горном хребте, где очень много железной руды, то есть недостатка в железе местные народы не испытывали. Уже в эпоху поздней бронзы уральские племена начали осваивать технологии обработки металла. Например, в эту эпоху были созданы специальные печи с искусственным дутьем, племена начинали овладевать навыками пластической обработки металла. Производство железа, а также изготовление различных железных предметов, постепенно расширяясь, начало носить масштабный характер. Также немаловажным фактором являлся суровый уральский климат.

Во-вторых, на формирование древних археологических культур повлияли условия расселения здесь пришлых народов, которые приносили с собой свою самобытную культуру. Эта культура постепенно смешивалась с местными традициями, внося свои традиции и обычаи. Таким образом, здесь сформировались особенные, неповторимые культуры, имеющие черты культур разных народов. В результате этого смешения создавались неповторимые по красоте и мастерству произведения искусства, которые археологи и искусствоведы называли «звериным стилем».

В течение довольно долгого времени на территории горно-лесного Зауралья развивалась культура рыболовов и охотников с соответствующим образом жизни и мифологическими представлениями. Главными мифологическими персонажами этой культуры были лось, медведь, пушные звери, водоплавающая птица, антропоморфные фигуры, а объединяющим началом был образ горы. В соответствии с этими представлениями существовали определенные нормы и ценности. Животных, играющих важную роль в мифологической карти-

не мира, старались изобразить на орудиях труда, на украшениях, предметах культа. Причем изображались не только «священные» для племени животные, но и те, которые являлись наиболее частой добычей охотников.

Культовая металлическая пластика – отражение представлений древнего человека об окружающей действительности. Об этом может свидетельствовать тот факт, что многие изделия не просто изображают тотемное животное, или животное, служившее промыслом, но эти образы были наполнены определенным значением. У каждой культуры существовала своя иконография для изображения определенного животного, исходя из того, какое место этот персонаж занимает в мифологической картине мира этой культуры. Так для рыболовов и охотников горно-лесного Зауралья до раннего железного века была характерна следующая иконография. Существовали разнообразные композиции: стоящий (идущий) в профиль зверь; плывущая птица; медведь в жертвенной позе: голова между лапами; стоящие фронтально одна, две или несколько человеческих фигур; сложные двух- и трехъярусные композиции, состоящие из антропоморфных и зооморфных существ, чаще всего лосей и др. Наиболее выразительны трехъярусные композиции, которые рядом авторов (Б.А. Рыбаков, Л.В. Чижова) трактуются как космогонические (8; 414). Верхний ярус - голова (головы) лося ассоциируются с верхним миром небесной лосихи; средний - с земным миром, центром которого является человек: семья, вождь, металлург и, чаще всего, шаман, окружающие человека звери. Нижний мир - это звероящер, обращенный головой вправо.

В эпоху раннего железного века на территории горно-лесного Зауралья происходит резкая смена образов культовой металлической пластики. Это может служить свидетельством смены мифологической картины мира, смены норм и ценностей данной культуры. В основе этих событий, в первую очередь, лежит изменение образа жизни населения горно-лесного Зауралья.

В это время происходит переориентация хозяйственной деятельности с охоты и рыболовства на металлургическое производство, т.е. на добычу и обработку металлов. На терри-

тории горно-лесного Зауралья возникает Иткульская культура. Иткульская культура характеризует период раннего железного века (VII – III вв. до н. э.) горно-лесного и лесостепного Зауралья. Впервые Иткульская культура была выделена К.В. Сальниковым на материалах Южного Зауралья. (6). Северный ее аналог - Исетская культура, выделенная Е.М.Берс в Среднем Зауралье. (8; 245). В.Е. Стоянов объединил обе культуры в одну, сохранив название Иткульской. На основании анализа построек, а также на основании находок, можно прийти к выводу, что основными формами производственной деятельности населения Иткульской культуры были металлургия меди, горное дело, углежжение. Есть основания предполагать, что иткульское население имело большесемейную и клановую специализацию в этом производстве. (8; 212)

В помещениях встречается характерный для этого периода интерьер - нары, очаги, горны, небольшие площадки с глинобитной или каменной вымосткой. Кроме жилых помещений есть также помещения производственные и производственно-жилые. В этих помещениях осуществлялась выплавка и обработка металла. Зауральская медь в слитках поступала к приуральским племенам в виде оружия к савромато-сарматским кочевникам Южного Урала, в районы Западной Сибири и далеко на север.

У населения Иткульской культуры преобладал смешанный охотничье-рыболовческий тип хозяйства. Это реконструируется по костным остаткам на поселении. В иткульском стаде присутствуют лошадь, крупный рогатый скот, мелкий рогатый скот. Промысловые виды - косуля, лось, северный олень. Но все же основная производственная деятельность была связана с обработкой металлов.

На культовых памятниках Иткульской культуры осуществлялась ритуальная плавка готовых медных слитков. Кроме того, на таких памятниках изготавливали птицевидные и антропоморфные изображения.

Мифологическая картина мира этого периода существенно отличается от предыдущих эпох. Мир образно был разделен на три части (деление на верхний, нижний и средний мир существовало и в предыдущие периоды, но связывалось

зачастую с другими персонажами): с водой и полостью горы связаны представления о нижнем мире; верхний мир связан с образами хищной птицы и солнца; средний мир представлен антропоморфными фигурами.

Изменение культа водоплавающей птицы на культ хищных птиц было свидетельством изменения образа жизни местного населения. Деятельность металлургов, тесно связанная с огнем и воздухом, и породила новые мифологические сюжеты и образы – культ хищных птиц, которые летают быстрее и выше всех других пернатых и парят в воздушных струях ближе всех к солнечному диску. С появлением новых образов сложился и новый ритуал – захоронение душ умерших на высоких горах. Нужно помнить, что в мифологии различных народов не допускалось дальнейшее существование души без воплощения в какое-либо тело после смерти человека. З.П. Соколова отмечает, что вместилища душ могли иметь антропо-зооморфное изображение. (7; 142 – 143) Ряд исследователей (В. Д. Викторова, Непомнящих В.В., Непомнящих О.В. и др.) предполагают, что именно орнитоморфные идола Иткульской культуры являлись захоронениями душ металлургов (3; 102).

Все идола различны по размерам, по степени обработки поверхности, наличию или отсутствию петельки на обратной стороне. Все эти различия, скорее всего, имели мифологическую основу.

Существует также версия, что непроработанные фигурки не являются свидетельством лени мастеров, их изготавливавших. Вероятно, сама выплавка идолов имела сакральный характер, была основным элементом определенного обряда (Федорова Н.В.).

Многие исследователи сходятся во мнении, что подобные фигурки могли служить частью шаманского одеяния, пришивались в виде амулета на одежду шамана. Известно, что шаманы зачастую занимали важное место в племени. Деятельность шаманов была связана с родовыми узами, с полетами в иные миры. Возможно, их души воплощались в тщательно проработанных фигурках тотемов – филина-сова, орла-ястреба – с наличием петель на обратной стороне фигур.

Шаманы могли носить их еще при жизни на одежде. Возможно, к числу шаманских принадлежностей относятся и многократно повторяющиеся изображения, в том числе птиц-близнецов. (8; 172). Это могло быть связано с тем, что шаман одновременно присутствует в двух мирах: реальном и потустороннем.

Для понимания картины мира населения Иткульской культуры очень важен сюжет взаимодействия образов птицы и человека в культовой металлической пластике. В «кладах» Иткульской культуры кроме орнитоморфных идолов присутствовали и антропоморфные. Они представлены в гораздо меньшем количестве, чем птицевидные. Но для них также характерна устойчивая иконография. В большинстве случаев антропоморфные идолы представляют собой прямоугольные пластины, на которых проработана личина, завершающаяся лучами или треугольными выступами. Иногда обозначены короткие трехпалые руки, ноги не выделены, горизонтальные поперечные пояски моделированы узким валиком. Птицевидных идолов значительно больше, чем антропоморфных, многие из них густо орнаментированы. Это могло быть связано с некой иерархией внутри определенной группы людей, захоронением душ которых являлись эти клады. Если птицевидные идолы являлись захоронениями душ умерших металлургов, то антропоморфные были связаны с другой прослойкой клана. Скорее всего, это было захоронение душ воинов, которые играли важную роль в кланах. Им приходилось защищать богатства городищ. Возможно, они сопровождали металлургов в их далеких походах для торговых операций. Воин не был металлургом, и поэтому его душа в кладах имела антропоморфный облик. Таким образом, можно предположить, что клады являлись, в большинстве случаев, захоронениями душ умерших металлургов и охраняющих их богатства воинов. Значит, имеет смысл предположение, что культовая металлическая пластика могла являться свидетельством социальной иерархии внутри племен.

Как уже отмечалось, для горно-лесного Зауралья характерен особенный ландшафт: горно-лесные дали, острова с каменными палатками на обширной озерной глади, впечатляющие гранитные плоскости по берегам рек, пещеры и гроты в

полостях гор и т.д. Все это формировало представления древних людей о горе как центре мироздания, центре Вселенной (1; 60). Образ горы как центра мироздания, как системообразующего начала является тем компонентом картины мира населения горно-лесного Зауралья, который оставался неизменным на протяжении ряда эпох. Этот образ сохраняется на данной территории вплоть до позднего железного века.

Таким образом, на основании анализа культовой металлической пластики можно увидеть, как меняется мифологическая картина мира, одни образы сменяются другими, отвечающими новым потребностям, новым воззрениям человека. Появляются новые ритуалы, изменяются общественные отношения. Но все же, как отмечалось выше, системообразующее начало мифологической картины мира остается неизменным на протяжении нескольких эпох.

#### *Литература*

1. Викторова В.Д. Культурологический подход к исследованию духовной культуры ранних обществ//Научный семинар по теме: «Проблемы изучения духовной культуры древних обществ» 12-16 апреля 1994 г. Тезисы докладов. – Екатеринбург. 1994.
2. Викторова В.Д. Новое и традиционное в процессе изменения мифологической картины мира//Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово, 1998.
3. Викторова В.Д., Непомнящих В.В., Непомнящих О.В. Находки на горе Азов // 120 лет археологии Восточного склона Урала. Первые чтения памяти В.Ф. Генинга. Ч. 1. – Екатеринбург, 1990.
4. Культовые памятники горно-лесного Урала / Коллектив авторов. – Екатеринбург, 2004.
5. Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург, 1997.
6. Сальников К. В. Иткульская культура (К вопросу о Зауральском ананьине) // Краеведческие записки. Вып. I. – Челябинск, 1961.
7. Соколова З.П. Животные в религиях. – СПб., 1998.
8. Уральская историческая энциклопедия, 2000.

## **РАЗДЕЛ III. ПЕДАГОГИКА И ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

### **ВЕЧНОЕ И ВРЕМЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА**

*Бакаева И.А.,  
РГППУ, г. Екатеринбург*

Для Европы конец XIX века – время активных социальных преобразований и быстрого развития промышленности. Художники этой эпохи стремились уловить и передать в своём творчестве образы нового времени. Рушились художественные принципы прошедших веков, отменялись старые сюжеты, шли поиски новых выразительных возможностей искусства, особенно в живописи. Именно здесь в конце XIX века заявляют о себе импрессионизм и постимпрессионизм.

Винсент Ван Гог – выдающийся представитель постимпрессионизма. Постимпрессионизм – направление в изобразительном искусстве, возникшее в 80-х годах XIX века; художники, относящиеся к нему, не придерживались только зрительных впечатлений, а стремились свободно и обобщенно передавать материальность мира, прибегали к декоративной стилизации. Представителями постимпрессионизма в живописи также являются Гоген, Сезанн, Тулуз-Лотрек.

Нас удивляет жизнь Ван Гога. Он не был ни признан, ни известен, но настойчиво искал новые сюжеты для своих картин, реализовывал свои самые смелые планы. Среди его известных работ – портреты (в том числе и автопортреты), пейзажи, зарисовки бытовых сцен, натюрморты.

Особенно интересным нам показалось произведение «Звездная ночь на Роне», которое Ван Гог создал в 1888 году во Франции. В настоящее время оно хранится в музее д'Орсэ, в Париже.

Это произведение художник создавал, находясь в городе Арле. В феврале 1888 года Винсент Ван Гог покидает Париж и уезжает на юг Франции, в Прованс. И.С. Осипова написала: «В



представлении Ван Гога Южная Франция ассоциируется со всем, что он любит в искусстве, - с живостью марокканских красок Делакруа, с суровыми и простыми массами пейзажей Сезанна, с сияющей палитрой Монтичелли, с ландшафтами, как на японских гравюрах, и с атмосферой, напоминающей его любимых писателей - Эмиля Золя и Альфонса Доде, южан по происхождению» (2, 52).

Ван Гога всегда привлекали ночные сцены, и в сентябре он написал Рону под звездным небом. Для того чтобы работать в темноте, Ван Гог прикреплял к своей соломенной шляпе несколько горящих свечей и писал при свете этой мерцающей короны.

В письме своему брату Ван Гог писал, что считает ночь более оживленной и более богатой красками, чем день. Ведь в минуты ночных прогулок всё то, что казалось навсегда потерянным, разрушенным, забытым, ушедшим вместе с юностью, вновь оживает с прежней силой. Дмитрий Зубов в своей статье пишет: «Звездная ночь на Роне» подтверждает мистическое отношение Ван Гога к искусству, которое никогда не покидало его сердца, хотя в продолжение периода творчества лишь на время укрывалось от ударов судьбы в самых сокровенных уголках его души, чтобы вновь прорваться наружу» (1). В письме брату художник писал, что временами испытывает потребность в религии, и тогда выходит ночью писать звезды.

Художник пишет: «Мне хотелось бы писать мужчин и женщин, вкладывая в них что-то от вечности...» (1). В работе «Звездная ночь на Роне» художнику это удалось. Ведь что может лучше отражать вечность, чем ночь и звездное небо? В углу картины изображены маленькие фигурки мужчины и женщины, они теряются в расплывающейся перспективе ночного города. При внимательном рассмотрении видно, что мужчина и женщина – люди преклонного возраста, они идут, взявшись под руку, опираясь друг на друга. Возможно, это супружеская чета. Здесь вечность находит отражение еще и в изображении чувств людей, чувств, испытанных годами. Они идут будто по воде, ведь берега на картине не видно. Идут и наслаждаются вечностью, даже не замечая, что они идут по воде, и тем более, не замечая двух лодок у причала, пригла-

шающих отправиться на них по реке. Взгляды людей устремлены в небо, навстречу звёздам, вечности. Здесь вспоминается полотно Ивана Айвазовского «Хождение по водам», написанное, как и «Звёздная ночь на Роне» Ван Гога, в 1888 году. И. Айвазовский изобразил Иисуса Христа, идущего по водам, и олицетворяющего вечность и веру.

Вернемся к работе Ван Гога «Звёздная ночь на Роне». Над изображенными людьми – семь звезд Большой медведицы. Они здесь выглядят, как семь маленьких солнышек, оттеняющих своим сиянием глубину небесного свода. Звезды символизируют вечность. В противовес им, светящие фонари города обозначают искусственный свет. Звезды такие далекие, и в то же время такие доступные, они – часть Вечности. Звезды были здесь всегда, в отличие от огней города – фонарей, светящихся окошек, проливающих искусственный свет в темную гладь реки Роны.

Земные огни медленно тонут в водах реки. Отражения огней в реке создают золотистые дорожки, светящиеся вертикальные столбики, символизирующие статичность, устойчивость земного бытия. Так отражается реальность в просторах Вечности – кажущиеся нам значимые вещи представляются Вечности расплывчатыми бликами, являются не более чем отражениями в воде.

Звёзды на небе изображены подчеркнуто, несколько увеличенными, они кажутся нам ближе земных огней. Смотря на картину, хочется забыть, что на самом деле они в миллионы раз дальше. Также и вечность, отраженная на картине, кажется нам такой близкой, доступной и реальной. На дальнем плане изображён город. Дома не прорисованы в деталях, однако важное место в пейзаже занимают светящиеся окошки и огни города, отражающиеся в воде. Об этой работе Ван Гог говорил, что она «умиротвореннее остальных его картин» (2, 53).

Анализируя полотно «Звёздная ночь на Роне», очень важно провести сопоставление с другой картиной Ван Гога – «Звёздная ночь», написанной им в 1889 году. Огромная пропасть разделяет эти полотна, выполненные с разницей менее года. Здесь также изображено звёздное небо, но на смену восторгу от красоты вечности приходит ужас перед той бездной,

которую скрывает звёздное небо. В этом небе художник изображает страшный кошмар, хаотичное расположение небесных огней, галактик, засасывающую всё живое бездну. Надо заметить, что «Звёздная ночь» написана в предпоследний год жизни художника. Напряжённая работа Ван Гога в последние годы сопровождалась приступами психической болезни. 29 июля 1890 года Ван Гог закончил жизнь самоубийством.

Можно сказать, что «Звёздная ночь на Роне» отражает картину мироустройства, где взаимодействуют вечность и временность, реальное и идеальное. Это один из лучших и самых впечатляющих ночных пейзажей, написанных в истории живописи. Уже спустя несколько лет после смерти, работы В. Ван Гога стали популярными. Сегодня они имеют огромный спрос на мировых аукционах и оцениваются десятками миллионов долларов. Но это не изменяет нашего ощущения от его картин.

#### *Литература*

1. Зубов Д. «Звездная ночь над Роной» [электронный ресурс]. URL: [http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/rona\\_star\\_night/](http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/rona_star_night/)
2. Осипова И.С. Ван Гог. – М., 2007.

### **ШАРДЕН Ж.Б.С. «НАТЮРМОРТ С АТРИБУТАМИ ИСКУССТВ»**

*Буторин А.,  
РГППУ, г. Екатеринбург*

Кисть живописца может передать бытие природы и жизни человека. Леонардо да Винчи писал: «Живопись – это поэзия в красках».

Живопись (от рус. *живо* и *писать*) – это вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, живописных полотен, полно и жизнеподобно отражающих действительность; произведение искусства, выполненное масляными, темперными, акварельными, гуашевыми и другими красками на какой-либо твердой поверхности (2).

Главное выразительное средство живописи – вызывающий различные чувства и эмоции *цвет*. Его художник составляет *на палитре*, а затем превращает краску в цвет картины, создавая цветовой порядок – *колорит* (теплый и холодный, веселый и грустный, спокойный и напряженный, светлый и темный). Образы живописи способны передавать на плоскости объем и пространство, природу, мир человеческих чувств и характеров, воплощать общечеловеческие идеи, события исторического прошлого, мифологические образы и полет фантазии.

В XVII – XX вв. возникли жанры живописи: натюрморт, пейзаж, анималистический, бытовой (жанровая живопись), мифологический, исторический, батальный жанры. В живописи может встречаться сочетание жанров или их элементов. Например, натюрморт или пейзаж могут удачно дополнять портретное изображение.

Натюрморт (фр. *nature morte* – мертвая природа, натура) – жанр изобразительного искусства, произведение этого жанра или сама постановка как объект изображения из неодушевленных предметов и природных форм (изображение людей, животных, птиц, насекомых). Натюрморт появился в Голландии в XVII в. Художники изображали обычные вещи, показывали их красоту и поэтичность; одни – небольшое количество предметов, другие – на огромных холстах много дичи, рыбы, цветов (Клас, Хеда, Снейдерс и др.).

Строгость и свобода композиции, тонкость колористических решений и человечность выделяют произведения мастера натюрморта – французского художника Ж. Шардена. Именно к произведению этого художника мы обратимся и, опираясь на работу Успенского Б.А. «Семиотика искусства», проанализируем «Натюрморт с атрибутами искусств» Ж.-Б.С. Шардена (3).

В зале Эрмитажа висит «Натюрморт с атрибутами искусств» Жана Батиста Симеона Шардена (1766), который неоднократно писал натюрморты с атрибутами наук, музыки, искусств, но этот холст – итоговый. В нем выражено кредо французского художника эпохи Просвещения. Картина вы-

полнена по заказу Екатерины II, по рекомендации Дидро для украшения зала Академии художеств (1).

Первое впечатление от картины: как будто попадаем в мастерскую художника и видим предметы на столе – палитру с кистями, скульптуру, вазу, увражи, папки, бумагу, свернутую в рулоны, чертежи.

Для эпохи Просвещения характерно обращение к аллегориям и образам античной мифологии. В натюрморте Шардена образ Меркурия, античного покровителя ремесел и искусств, – центр, к которому стягиваются предметы, олицетворяющие виды искусства. Это – несомненно, аллегория.

Скульптура Меркурия была создана другом Шардена, скульптором Пигалем. Характер движения скульптуры Меркурия придает особый динамизм композиции. Порывистая фигура словно освещает все предметы и вбирает отражения от них, она доминирует в холсте. Скульптура Меркурия «вынуждает» менять масштаб и свойства предметов: ваз, папок, книг и инструментов художника.

Характер движения скульптуры (пауза перед активным действием) создаст эффект динамического акцента: движению вторят кисти из палитры как диалог живописи и скульптуры. Тяжелые книги и папки – олицетворение графики и литературы. Рулоны бумаги и чертежи – идея пути от эскиза до его воплощения – вносят живость своим диагонально-дуговым направлением. Медали на столе (выпускались в честь закладки здания или окончания строительства) – утверждение значительности зодчества. Темно-синяя лента с крестом (орден Св. Михаила) между ящиком с палитрой и книгой – напоминание о награде скульптора Пигалья 1765 года за памятник Людовику XIV в Реймсе.

*Таковы предметы и их смысл в картине.*

Колорит – контрастная организация цвета на плоскости. Первое колористическое впечатление от натюрморта Шардена – правдоподобие: теплая коричневатая поверхность стола и ящик с палитрой, светлеющая скульптура Меркурия, «холодок» чертежной бумаги, металлический блеск медалей и инструментов, плотность старых красно-коричневых папок и книг, все «купается» в свете, погружено в жемчужно-зеленоватую среду.

Шарден помещает в композиции на высокий подиум палитру из тех самых красок, которыми написана картина: белила, охра (желтая, коричневая, красная) и ультрамарин, они распределены в последовательности, по которой можно судить о темпераменте художника.

Палитра Шардена свидетельствует о размеренном и вдумчивом труде, о стремлении к добротной работе, намек на то, что немногими красками можно создать мир мастерской с атрибутами жизни художника.

Гипсовая скульптура Меркурия написана более «порывисто», чем другие вещи, что мертвый гипс оживает игрой теней и рефлексов на светлой поверхности скульптуры, голубоватых и желтых, теплых и холодных оттенков. Они отражаются на основе палитры, рулонах бумаги и чертеже, угасая на коричневой фактуре папки.

Шарден предпочитает вязкость, густоту краски. Но скульптура Меркурия написана несколько в сочетании с легкостью касания кисти, что преобразует ее в нечто живое и одухотворенное. Этим он раскрывает позицию художника и его отношение к античным образцам и скульптуре на мифологические сюжеты, почитаемой в XVIII веке.

Колорит сведен к сочетаниям цветовых созвучий: плотно-коричневого и зеленого с серебристым налетом, светлого со сдержанными акцентами красного и темного синего, а также мягкими вспышками серебра и золота. В результате наслоений достигается особое качество красного и коричневого цветов. При дневном освещении картины видны разнообразные характеристики каждого цвета: от кофейно-коричневого стола до мягко-охраного тона папки и до глубокого темно-коричневого – вазы. Красный цвет: мягкий на первом плане, насыщенный – на втором и мерцающий, теплый – на третьем.

Скульптура Меркурия и бумага имеют множество оттенков цвета – белых и серовато-голубых, холодных и теплых. Краски на палитре – это своеобразный автограф художника. Сохранились слова Шардена: «Но кто вам сказал, что пишут красками? Пользуются красками, но пишут чувствами».

Предметы натюрморта выступают в связях с человеческим бытием и природной сферой, трактуются как значитель-

ное и драгоценное явление. Возникает ощущение величавого бытия предмета в «Атрибутах искусств». Мы ощущаем величие простых предметов, согласованных между собой.

Успенский Б.А. при анализе картины особо подчеркивает, что архитектоника изображения ясно читается, элементы конструкции, вертикальные, горизонтальные и диагональные-дуговые композиционные оси соотнесены с форматом холста. Горизонтальная линия стола делит поле картины 1:3; зона между «небом» и «землей», вещи занимают одну треть плоскости изображения, возникает равновесие среды и предмета. Пространство в натюрморте неглубокое, но все пространственные планы ясно обозначены (3).

В центре – скульптура и ящик с палитрой, вертикали книг и папок образуют своеобразные кулисы, ограничивающие пространственную протяженность. Диагональные движения кистей, рулонов, линейки и разных инструментов художника веерообразно расходятся и указывают «линию схода» на горизонте и создают эффект дуговых, объединяющих направлений.

Пространство в натюрморте Шардена свидетельствует о соблюдении законов «прямой», «итальянской» перспективы. Но живописец, сохраняя принципы, нарушает правила: ящик с красками «не построен», края книг и папок в глубине изображения загибаются, образуя мягкую дугу; большая часть вещей написана с разных точек зрения. Это – свидетельство композиционного мышления.

Классически ясная композиция насыщена динамическими связями. Например освещение в натюрморте – подвижная световая среда (мягкая, контрастная, легкая).

В натюрморте царит «дружеская атмосфера», объединяющая предметы и человека, общающегося с ними. Сам художник был человеком доброжелательным, чуждым к тщеславию и позам, вел размеренный образ жизни, наполненный трудом (мастерская, семья, Академия), заботливый в семье, деятельный и обязательный в Академии.

В произведении Шардена выражены признаки эпохи Разума и Чувства, выражено самое главное для художника: смысл творчества.

Шарден размышляет о месте художника в обществе, признании и настоящем ценителе искусства, об иерархии жанров в живописи, о том, что может вместить «малый» жанр – натюрморт, об одушевленных и неодушевленных предметах, о том, что такое краска, цвет и гармония в искусстве.

В натюрморте Шардена представлены все виды изобразительного искусства, но особая роль в нем отведена живописи, что не случайно, ведь жизнь художника была посвящена именно этому искусству.

#### *Литература*

1. Лазарев В.Н. Ж.Б. Шарден. – М., 1947.
2. Сокольникова Н.М. Краткий словарь художественных терминов. – Обнинск, 1996.
3. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.

### **ПЕРСПЕКТИВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ\***

*Галаган Н.А.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

«Проблема передачи пространственности объективного мира на плоскости картины – одна из вечных проблем изобразительного искусства» (3; 6), ведь по определению невозможно абсолютно достоверно передать трехмерное пространство на двумерной плоскости. Исследования показали, что в каждой системе перспективы работает «закон сохранения ошибок», то есть количество смещений (измеряемое в процентах) сохраняется в различных системах перспектив, меняется только их характер.

Чтобы избежать разрывов и других подобных несообразностей, любая система перспективы вынуждена содержать элементы изображения, сознательно передаваемые с ошибкой. И

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»



каждая конкретная эпоха решала эту проблему по-своему, используя свои специфические средства, ведь перспектива служит не только (и не столько) цели создания адекватного видимого мира на полотне, сколько цели передачи образа этого мира, концепции мироздания, характерной для данной эпохи.

На протяжении всей истории изобразительного искусства способы передачи пространственности претерпевали существенные изменения, и каждый раз перспектива оказывалась выражением определенного мировоззрения, отвечала на те вопросы и пыталась разрешить те задачи, которые ставило перед искусством эпоха. Надо сказать, сто во многих культурах перспектива практически не используется. Так, например, вавилонская, египетская, древнекитайская культуры не знали перспективы. Но причина заключается не в недостатке мастерства, а в особом мироощущении, исключающем любой отход от канонов, субъективизм, авторское присутствие.

В Древней Греции, по мнению некоторых исследователей, перспектива была известна, однако не использовалась, так как ее применение считалось излишним и антихудожественным. Если говорить о Востоке, то здесь мы видим совершенно иную картину. Там и по сей день используется то, что называется перспективой параллельных линий, или воздушной перспективой. Мы видим предметы изображенными как бы наравне, без видимого центра. Ощущение глубины достигается без помощи принципа схождения линий.

Эпоха средневековья вырабатывает обратную перспективу, которая максимально реализуется в иконописи. Как известно, это тот исторический период, когда религия является первостепенной составляющей даже повседневной жизни. И именно обратная перспектива отвечает всем требованиям времени. Увеличение размера предметов по мере их удаления от первого плана выполняет функцию вовлечения зрителя внутрь картины; ее некоторая схематичность, отсутствие связи с реальностью – функцию приобщения к трансцендентности; а отсутствие динамизма погружало наблюдателя в созерцательный покой. Икона создает «пространство, лежащее как бы за пределами быденного мира» (1; 96).

Следующий этап – это эпоха Возрождения, которая впервые создала математически строгое учение о способах передачи пространства. До этого ни античность, ни средневековье не задавались вопросом передачи пространства на плоскости в теории. Само слово «перспектива» появляется именно в это время; с латыни оно переводится «ясно вижу», «вижу насквозь». Появление линейной перспективы связано с изменениями в экономической, культурной жизни общества. Возрождение – время, когда меняется само сознание людей, когда человек чувствует себя творцом, властелином мира, что происходит благодаря научным открытиям. Система прямой перспективы – это очередной шаг в развитии изобразительного искусства, в примирении человека со всем, что его окружает, ведь она делает мир более понятным человеку, более близким ему (изображение специально приводится в соответствие с человеческим восприятием, ведь это та эпоха, когда Человек находится в центре Вселенной).

Долгое время этот вид перспективы считался «идеальным», единственно верным, безошибочно отражающим реальность (только в XX веке была научно доказана равнозначность всех перспективных систем). Однако поиски в этой сфере никогда не прекращались: XX век принес массу новшеств в этой сфере вплоть до отказа от какой бы то ни было перспективности в изображении (главным выражением той идеи стал абстракционизм с его отрицанием всякой изобразительности, отказом от изображения предметного мира и т.д.).

Ключевой же концепцией в прошедшем столетии стала так называемая концепция сферической перспективы, крупнейшим теоретиком и практиком которой стал К.С. Петров-Водкин. Однако сложно назвать его ее создателем: в XVI – XVIII веках нечто подобное использовалось при росписи внутренней поверхности куполов (например, в росписи Сикстинской капеллы Микеланджело Буонаротти или плафона дворца Сан-Джорджо Андреа Мантеньи), также ее принципы можно проследить на некоторых работах Питера Брейгеля, Поля Сезанна.

Можно сказать, что в XX веке она получила свое окончательное оформление, как теоретическое, так и практическое.

В XX же веке она стала подлинным отражением отношения к миру с «планетарной точки зрения». Это время принесло понимание связи времени и пространства. Пространство сжимается благодаря новым средствам передвижения, развитие средств коммуникации порождает ощущение связанности мира. Чувство единства мира и в то же время его глобальности воплотили в себе произведения Петрова-Водкина, где жизнь простых людей показана как бы с высоты птичьего полета, что придает иной, более высокий смысл даже бытовой сцене. Типичность, собирательность образов, в сочетании с динамикой сюжета, остротой и гибкостью композиции рождает уникальные произведения изобразительного искусства, оригинальные и вместе с тем вызывающие вполне конкретные ассоциации.

Таким образом, ключевыми можно назвать следующие системы перспективы, обладающие конкретными характеристиками:

- *обратная*, в которой зритель находится одновременно как бы в разных местах, предметы увеличиваются по мере их удаления, а связь между ними отсутствует. Обратная перспектива чаще всего использовалась во времена средневековья, в иконописи, и перечисленные выше особенности способствовали достижению того впечатления, которое должна производить икона.
- *Прямая* (классическая, линейная), в которой художник находится неподвижно в центре проектирования и смотрит одним глазом, поэтому и точка схода – в центре полотна, а зрительная ось (воображаемая линия, тянущаяся от точки взгляда до точки изображаемого предмета) строго перпендикулярна плоскости картины. Появление этой системы также обусловлено исторически. Возрождение – время торжества Человека, и произведение искусства специально приводится в соответствие с человеческим восприятием. Также в это время развивается теория изобразительного искусства (активно разрабатывается и теория перспективы).
- *Сферическая*, в которой оси становятся наклонными и образуют как бы веер, раскрытый изнутри картины, а точка

зрения значительно завышена. Также эту систему характеризует расчет на динамику зрителя и восприятие изображенных предметов «с планетарной точки зрения».

Возникнув еще в XVI веке, свое окончательное оформление эта система получила уже в веке XX, благодаря своему главному теоретику и яркому художнику Кузьме Сергеевичу Петрову-Водкину. Именно он обозначил эти ее особенности.

Итак, мы видим, насколько различные способы отображения пространства на плоскости выработало искусство. Современный художник имеет возможности проанализировать каждую из систем перспектив и выбрать ту, которая наиболее соответствует его задачам и творческим возможностям. Кроме того, история искусства знает примеры смешения различных систем на одном полотне. И, наконец, поиски в этой сфере не закончены, вполне возможно, что в будущем будут созданы новые системы перспективы.

Если говорить о веке XXI, то трудно пока сказать, что он создал что-то новое в этом аспекте. Мне кажется, что для выработки действительно новой системы перспективы должно пройти еще немало времени. Однако изменение отношения к категории пространства вообще (которое более чем очевидно уже сегодня) не может не повлечь за собою в будущем каких-либо изменений в вопросах перспективы. На сегодняшний день появление цифровой фотографии, виртуального пространства, 3-D технологий и прочих технических новшеств, возможно, знаменует собою намеченные пути к решению проблемы перспективы в изобразительном искусстве. Ведь если фотоизображение еще превращает «видимый образ мира в некую фактуру его поверхности» (2; 22) (что напрямую связано с мироощущением эпохи – ускорившееся время, сжавшееся пространство, увеличение информационных объемов, использование разнообразных машин-автоматов вместо ручного труда и т.д. порождает феномен поверхностности), то так называемые «объемные» технологии создают целый мир, который зачастую почти осязаем; виртуальное пространство – самая правдивая иллюзия, это то, чего пытались и не могли достичь гениальные художники из-за недостатка технических возможностей. Именно оно может стать решением неразрешимой

проблемы отображения двумерного пространства на трехмерной плоскости.

### *Литература*

1. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. / Под ред. Кантора А.М. – М., 1994.
2. Раппапорт А. «Фотографичность и автоматизм» // Советское фото. 1987, № 6.
3. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. – М., 1986.

## **МУЗЕЙ И ЧЕЛОВЕК ОБУЧАЮЩИЙСЯ**

*Елисафенко М.К.*

*УрГПУ, г. Екатеринбург*

Человек с рождения оказывается погруженным в определенную культурную среду, которую он познает и создает на протяжении всей жизни. Успех этого процесса зависит от глубины включенности в него. Средства, способствующие этой включенности, разнообразны, включая школьное обучение, посещение театров, музеев, знакомство с произведениями искусства и т.д., главное их достоинство – влияние на эмоциональное состояние человека.

В сфере образования эту задачу можно решать с помощью музейной педагогики, тем более, что в современном обществе визуализация способов восприятия культурно значимой информации приобретает все возрастающую роль. На разных ступенях образования мы наблюдаем тенденцию смены передачи информации от вербальных кодировок к восприятию ее в наглядных образах.

Следует констатировать, что эффективность использования визуальных средств в деле образования была очевидна для самых первых поколений просветителей. С появлением массовой школы во второй половине XIX в. использование наглядной информации, включая музейные экспозиции, стало постоянной практикой.

В школах уральского края использовались картины по священной истории, разрезные азбуки, глобус, карты России, арифметический ящик или шведские счеты. В 1874 г. стараниями Нолинского уездного земства был открыт кабинет наглядных пособий, в котором имелись коллекции насекомых, бабочек, геологическая и минералогическая коллекции, лупа, два микроскопа, подзорная труба, телеграф Морзе, электрическая машина, пособия по чтению, чистописанию, арифметике, черчению, рисованию, пению, гимнастике (2; 101 – 103).

Уфимское губернское земство с 1893 г. стало ежегодно выделять по 300 рублей на устройство школьных музеев наглядных пособий. В 1897 г. по инициативе Вятского земства была организована мастерская по изготовлению учебных пособий, которая в последствии бесплатно обеспечивала школы 11 уездов губернии коллекциями наглядных пособий на общую сумму 2500 рублей (3; 99).

Использование визуальных средств способствовало преодолению интеллектуальной ограниченности и расширению кругозора учащихся, вводило их в мир явлений и предметов доселе неизвестных, расширяя горизонты окружающего мира. Педагоги второй половины XIX в. признавали полезность не статичных экспозиций, а использование их предметов в активной форме через методические игры, творческие занятия.

Местные музеи, как и сами сельские школы, зачастую становились центрами культурной жизни провинции, т.к. играли просветительскую роль и в среде старшего поколения. На их базе для взрослого населения проводились народные чтения, лекции с использованием «волшебного фонаря» (предтеча кинематографа), которые не только информировали о происходивших в жизни изменениях, но и мотивировали население продолжить самообразование, посещая внешкольные занятия, библиотеки, научно-популярные лекции и т.д.

Учредители и организаторы музейных экспозиций считали, что они с их помощью не только повышают уровень грамотности, но «...суммою положительных знаний искореняют не только те предрассудки, которые касаются явлений природы, но и те, которые гнетут крестьянское хозяйство, ис-

тощают естественное богатство края, и тем необратимо влекут население к всеобщей бедности и нищете» (1; 284).

Публичные музеи, а тем более школьные, безусловно, не были распространенным явлением в уральских губерниях. Они требовали значительных затрат, окупаемость которых при низком уровне социокультурной активности и грамотности была весьма сомнительной. Хотя были и исключения, в конце XIX в. музеи были открыты при 142 школах Пермской губернии и при 42 – в Уфимской (4; 86 – 87, 102 – 103). Одновременно были открыты для посетителей краеведческие музеи в Екатеринбурге, Уфе, Миассе, Златоусте, Кыштыме. В начале XX в. приняли посетителей экспозиции в Сарапуле, Слободском, Кукарке, Осе, Шадринске, Оханске, Красноуфимске. Это были музеи, созданные по инициативе энтузиастов-краеведов, их фонды складывались из материалов, собранных статистическими комитетами, земствами и научными обществами (например, УОЛЕ, Пермская ученая архивная комиссия). Все эти учреждения занимались просветительской работой среди населения.

Современная система обучения, в том числе и высшего, стремясь повысить качество преподавания, не должна игнорировать опыт, апробированный временем. Следует учитывать, что в связи с бурным развитием электронных средств массовых коммуникаций современные студенты отдают предпочтение именно визуальным источникам информации, особенно, когда речь идет об историко-культурологической проблематике. В свою очередь музеи в условиях растущей конкуренции с более мобильными и доступными источниками информации (Интернет) вынуждены обновлять методы и способы своей деятельности.

В настоящее время образовательные возможности музеев существенно расширяются. Они выступают не только в роли хранителей памяти поколений, путеводителей по истории и собирателей исторических ценностей, способных удовлетворить познавательные и эстетические потребности человека, но и как мощная созидательно-движущая сила, формирующая культуру индивидуума. В «борьбе» за посетителей, за расширение своей аудитории музейщики пытаются сочетать идеи образования и досуга, используя деятельностный подход, ин-

терактивные формы знакомства с предметным и знаковым миром разных эпох.

Учитывая происходящие изменения, не только школьному учителю, но и вузовскому преподавателю стоит включить в арсенал своих методов обучения и воспитания музейно-педагогическую технологию, как развивающую интеллект, культурный уровень, интерес к предмету, дающую новый инструмент для познания мира.

Музеи города Екатеринбурга идут в ногу с общероссийской и мировой тенденцией создавать атмосферу живого взаимодействия человека с культурой прошлого. Традиционные экспозиции дополняются тематическими интерактивными занятиями, вызывающими большой эмоциональный подъем и понимание прошлого через деятельностное соприкосновение с ним.

Особенно следует отметить новаторство музейщиков Свердловского областного краеведческого музея, проводящих деловую игру в зале экспозиции «Урал – фронт» и интерактивное занятие «В раннем Екатеринбурге: век XVIII», а также Музея истории г. Екатеринбурга, где проводится целая серия интерактивных занятий: «Урок чистописания», «Тайны старого сундука», «Деньги-денежки», «Легенды и тайны Екатеринбурга» и др. Кроме муниципальных музеев в педагогической практике не следует игнорировать и экспозиции, собранные в вузах Екатеринбурга, например в УрГУ выставка по истории уральской археологии, музей редкой книги, экспозиция материалов исследований научных сотрудников лаборатории археологии исторического факультета и др.

Опыт сотрудничества кафедры Отечественной истории УрГПУ с музеями Екатеринбурга насчитывает несколько лет. Предлагаемые интерактивные формы проводятся как практические занятия со студентами 2-5 курсов Института иностранных языков, Института физической культуры, факультетов психологии и русского языка и литературы в рамках учебных дисциплин «История образования на Урале», «Этнология», «Источниковедение».

На «Уроке чистописания» студенты погружаются в историческую атмосферу, благодаря экспонатам, оформлению



залов. Сама атмосфера и организация занятия позволяет окунуться в прошлое российской школы и в игровой форме познакомиться с алфавитом XVIII, XIX в. и вместе с экскурсоводом-педагогом прочитать копии исторических текстов, раскрывающих отдельные события из прошлого родного края. Наконец, студенты с помощью музейного работника пишут в прописях с помощью чернил и перьев сначала птичьих, а затем стальных.

Можно много раз рассказывать о трудностях процесса обучения в прошлом, о причинах низкой грамотности и рецидивах безграмотности, но человеку, живущему в информационно насыщенном пространстве трудно это понять. Музей же дает возможность это прочувствовать буквально собственными пальцами.

Лучшей оценкой этих занятий могут быть отзывы их участников. В их эссе, написанных после посещения музеев, можно прочитать: «...музей дает возможность почувствовать себя частью своего города, страны, всего человечества или даже Вселенной, мировой истории. Мы ощущаем себя элементом в цепи поколений, бесконечно сменяющих друг друга» (студентка Н. Галаган); «Человек не должен быть поработен техническим прогрессом целиком и полностью... Должно быть непосредственное общение с искусством, с памятниками древности. Это делает человека более духовно развитым, понимающим природу, историю... Музеи – это память, это все, что лежит за плечами человечества, это история» (студентка А. Казанцева); «Почему мы ходим в музей? Я думаю, чтобы стать богаче. Приобщиться к культуре родного государства или к мировой культуре. Почувствовать дух эпохи, представить людей того времени, и, наверное, осознать, что история человечества непрерывна, что наша жизнь, наша эпоха, наша культура есть непосредственное продолжение жизни людей того далекого времени с их предметами искусства, предметами быта, орудиями труда...» (студентка А. Кузнецова).

Понимание и принятие культуры другой эпохи формирует уважение к культурным различиям современности, учит принимать культурный плюрализм, помогает приобрести новый жизненный опыт.

Практика сотрудничества вуза и музеев демонстрирует широкие возможности и эффективность использования музейной педагогики как одной из образовательных технологий, но от фрагментарности и мозаичности необходимо переходить к системности, проектной деятельности. Правда, здесь мы сталкиваемся с практическими трудностями: как организационно совместить занятия в учебном заведении и музее, увеличение временных затрат при стремлении вузовской администрации сократить даже аудиторные часы, выработка критериев оценки творческих заданий.

Реальность, как обычно, дает слишком много препятствий, которые заставляют большинство преподавателей оставаться приверженцами традиционных аудиторных занятий.

#### *Литература*

1. Доклады Вятской губернской земской управы II очередному губернскому собранию. – Вятка, 1869.
2. Журналы Нолинского уездного земского собрания VIII очередной сессии с докладами управы, ревизионной комиссии и другими приложениями за 1874 г. – Вятка, 1875. Ч.2.
3. Краткий обзор деятельности Вятского губернского земства за 35 лет. Вып.1.
4. Статистические сведения по начальному образованию в Российской империи за 1896 г. – Спб., 1898. С.86-87, 102-103;

### **ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО СЕМЕЙНОГО КИНО КАК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Зими́на А.А.  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Семья является одним из фундаментальных институтов общества, придающим ему стабильность и способность восполнять население в каждом следующем поколении. На протяжении своей жизни человек входит в состав множества самых разных групп – в группу сверстников или друзей, школьный класс,

трудовой коллектив, спортивную команду – но лишь семья остается той группой, которую он никогда не покидает.

Семье принадлежит исключительная роль в воспроизводстве населения, воспитании подрастающего поколения, передаче социального опыта, накопленного предшественниками. В то же время, семья – это самостоятельный мир. Она, подобно всем другим общественным явлениям, представляет собой «живую единораздельную и целостную историческую систему» (4; 156).

Благополучие, крепость семьи, устойчивость семейно-брачных отношений – являются истинными признаками процветания государства. Если рушится основание, то неизбежно будет разрушаться и то, что стоит на этом основании.

Одним из ведущих факторов, влияющих на сплочение семьи, создание благополучного семейного климата, развития воспитательной функции этого социального института, является умелое использование свободного времени на благо всех членов семейного сообщества.

Семья была и остается главной сферой становления духовности при любых изменениях в социокультурном пространстве, ибо духовность выражается в сохранении и упрочении традиций, обычаев, нравов, в изучении истории своей семьи. Академик Лихачев Д.С. был глубоко убежден в том, что «изучение истории своей семьи, ее обычаев, традиций обостряет в человеке чувство причастности к народу, чувство духовной оседлости» (3; 15).

Так как решающую роль в построении семьи играет духовно-нравственное начало, то просветительская деятельность всех учреждений культуры и образования в области семьи и брака оказывает самое прямое влияние на демографическую ситуацию. В последние годы очевиден рост влияния культуры на социально-политическое и экономическое развитие, формирование ценностных ориентиров населения, воспитание полноценной личности, в пропаганде многодетных семей, здорового образа жизни, в изучении и сохранении семейных традиций.

«Традиции, выступающие как коллективная память, являются в то же время элементом этнического самосознания. Они содействуют возникновению у людей национально-

этнического «притяжения», сходных переживаний, укрепляют чувства патриотизма и национальной гордости» (1; 58). Приобщение к традициям необходимо при воспитании молодого поколения. Знание традиций организует жизненный опыт, дает необходимые ценностные ориентиры, способствует закреплению авторитетов.

Таким образом, выявляется всеобщее значение традиций, в котором выражается способность культуры, как к созданию «нового, так и к воспроизведению прошлого опыта в социальной практике общества и личности» (1; 74).

Общества различаются между собой характером и содержанием традиций, темпами их обновления и распространения, способами закрепления и передачи другим поколениям. Некоторые традиционные формы культуры длительное время сохраняются без перемен. Таковы, например, традиционные народные игры, приготовление пищи, ритуалы торжественных событий. Культурные традиции уходят в глубь веков, но от этого не теряют своей современности.

Важную роль играют семейно-бытовые традиции в формировании идейно-нравственных качеств, всей нравственно-эстетической культуры человека. Их поддержка и развитие осуществляется в основном путём коллективного участия в событиях общенародного значения и организации досуга в семье.

События общенародного значения – международные, государственные и календарные праздники – касаются каждой семьи. По-разному в семьях относятся к этим событиям. В одних семьях стало традицией в наиболее важные дни общенародных торжеств дарить друг другу памятные подарки, в других – лишь готовиться к праздничному застолью, а в третьих – организовать коллективный культурный отдых.

В жизни любой семьи есть события, которые отмечают по традиции как семейно-бытовые праздники: дни рождения, начало и окончание учебного года у школьников и студентов, дни совершеннолетия, получение паспорта, проводы на военную службу, вступление в трудовую жизнь, выход ветеранов труда на пенсию и т. п.

Как составная часть нравственно-эстетической культуры немаловажное значение имеют традиции общения и взаимоот-

ношений в семье. В любой семье конкретными формами нравственных отношений считаются проявления взаимной заботы, помощи, поддержки, взаимного уважения, доверия, искренности, признательности, великодушия, соучастия, сопереживания, любви, верности и т. д.

В каждой семье вырабатывается определенный стиль и характер взаимоотношений, а если он приобретает такие черты, как стабильность, эталонность, то те или иные взаимоотношения превращаются в привычные. И мы вправе говорить о них как о традиционных. Есть немало семей, в которых успехи и неудачи каждого члена семьи (как взрослых, так и детей) переживаются совместно. Если кто-то в семье заболел, ему стараются помочь и оказать услугу все, причём не только в лечении, но и в служебных и учебных делах. Эти маленькие семейные традиции – неотъемлемый элемент нравственно-бытового семейного уклада, без чего не может быть сформирована и высокая нравственная культура личности.

В семейно-бытовых традициях особое место занимает организация культурного досуга. С ростом образования, культуры, развитием источников информации, которыми располагает современная семья, увеличиваются возможности разнообразия досуга.

В организации культурного досуга большое место занимает в настоящее время СМИ, особенно телевидение, компьютерные игры, Интернет и т.д. Но неумеренный просмотр телепередач, длительное пребывание за компьютером, у детей нередко приводит к крайне нежелательным последствиям: не только портится зрение и ухудшается здоровье, но и вырабатывается «всеядность» информации, притупляется эмоциональное восприятие. Только запретные меры малоэффективны. В данном случае важно, чтобы этот вид семейного досуга был объединяющим, разнообразным и способствовал духовному росту и родителей, и детей.

В организации семейного досуга большое значение имеет умение взрослых разумно использовать свои свободные часы и научить этому детей. Это умение зависит от организованности, распорядительности, деловитости во всём, от понимания того, что время – это то богатство, которое ничем не

восполняется. А научить этому детей надо с установления и поддержания правильного режима дня, распределения трудовых обязанностей в семье, выполнения простых правил семейного и общечеловеческого общежития. Необходимо помнить, что «самыми сильными средствами формирования духовного богатства детей являются чаще всего не формальные воспитательные воздействия, а косвенные: личный пример взрослого как наглядная модель поведения; чтение и рассказывание сказок; исполнение песен, особенно колыбельных и т.д.» (2; 85).

Разумное и рациональное использование времени, в том числе времени досуга – одна из главных семейно-бытовых традиций.

В современной семье прочно утверждается и такая традиция как оформление фотоальбомов, создание семейных архивов, с целью сохранения памяти о родных и близких, о ярких событиях жизни семьи и ее членов. А это способствует формированию родового чувства – чувства причастности к истории своей семьи и рождает интерес к ее познанию.

Вполне логично было бы предположить, что совместное изучение истории и традиций своей семьи может стать формой культурного досуга всей семьи, которая будет способствовать сплочению семейного союза. Вопрос лишь в том, как «разжечь» ту самую искру интереса, в каком случае можно «разбудить» желание занять свое свободное время исследованием прошлого своих предков. В качестве такого «катализатора» можно рассматривать деятельность культурно-досуговых учреждений (далее КДУ).

Существующие формы организации культурного семейного досуга в Свердловской области, выполняя в целом основные функции КДД (рекреационную, воспитательную, познавательную, транслирующую и творческую), носят традиционный культурно-развлекательный характер, но не ставят своей задачей организацию новых форм семейного досуга по активизации у школьников интереса к изучению семейных традиций.

А такие формы на наш взгляд просто необходимы, так как именно в школьном периоде жизни каждого человека закрепляются навыки социальной адаптации, первоначально полученные в семье и в дошкольных учреждениях. Именно

школьный возраст наиболее благоприятен для формирования таких нравственных чувств, как: патриотизм, гражданственность, коллективизм, гордость за свою семью, и т.д. Пока ребенок находится в школьном коллективе, проблемы его воспитания и образования являются одними из главных не только в том образовательном учреждении, где он обучается, но и в каждой семье, что способствует объединению разных семей по общему для всех интересу – воспитанию гармоничной и социально адаптированной личности. Этот критерий был взят за основу в разработке новой формы организации культурного семейного досуга, которая одной из своих задач ставит активизацию интереса у школьников и их родителей интереса к изучению семейных традиций.

Поэтому предлагается к рассмотрению опыт работы учреждения «ЦКиТ ВСМПО» Верхнесалдинского городского округа, по созданию новой формы КДД школьников, связанной с изучением семейных традиций. Это открытый фестиваль любительского семейного кино «Секреты счастливой жизни».

Учреждение «Центр Культуры и творчества ВСМПО» (далее ЦКиТ ВСМПО) Верхнесалдинского городского округа разработал проект новой формы организованного культурного семейного досуга «Открытый фестиваль любительского семейного кино «Секреты счастливой жизни». Реализация данного проекта осуществляется на базе киноклуба «Мираж» Дворца культуры им. Г.Д.Агаркова градообразующего предприятия «Верхнесалдинское металлургическое производственное объединение» (далее – ВСМПО).

*Цель фестиваля* – актуализация семейных ценностей, сплочение семейных союзов.

*Задачи фестиваля:*

- выявление оригинальных форм семейного творчества;
- расширение круга общения для обмена жизненным опытом;
- предоставление семьям салдинцев условий для реализации своих творческих возможностей в жанре любительского кино;
- приобщение к искусству кино через любительское видеотворчество;

- пробуждение интереса к истории своего рода, семейным традициям и реликвиям.

Схема проведения фестиваля – цикл камерных вечеров семейного киноотдыха, каждый из которых является очередным этапом фестиваля и определяет финалистов, а затем – подводящий итоги финал.

Каждый этап планируется для определенной целевой аудитории – коллектив одного класса учащихся образовательного учреждения города и их семьи.

Перед каждым вечером киноотдыха специалистом по работе с семьей предварительно проводится подготовительная работа с будущими участниками (индивидуальное собеседование, сбор видео- и фотоматериалов, анкетирование, родительские собрания, классные часы), цель которой – активизация интереса детей и взрослых к истории своей семьи, к семейным фото и видеоархивам, увлечениям и традициям. При общении со школьниками очень важно объяснить для чего им это нужно. Поэтому используются методы моделирования ситуаций из будущего, например, пятиклассникам предлагалось заполнить таблицу, в которой нужно было посчитать свой возраст, своих родителей, бабушек и дедушек, прибавляя к ним 10, 20, 30 лет, а затем предположительно обозначить примерный возраст своих будущих детей и внуков. А далее детям задавался вопрос: «Возможна ли встреча ваших бабушек и дедушек с вашими внуками?» Дети смотрели на свои собственные «вычисления» и давали вполне логичные ответы: «даже если и встретятся, то будут очень-очень старенькие, и, неверное, мало что смогут вспомнить о своем детстве, юности...». Ответом на вопрос: «А как можно помочь вашим внукам узнать истории из жизни ваших бабушек и дедушек?», звучали почти хоровые ответы: «Так мы же можем рассказать! И не только рассказать, но и показать. У нас есть много фотографий, писем, даже на видеокассете есть...» Одним словом, у детей появляется определенная цель, направленная в их собственное будущее, им становится интересно уже сейчас о нем не только мечтать, но и совершать какие-то реальные действия.

Во время подготовки мероприятия с младшими школьниками, детям предлагается написать письмо своей первой



учительнице из своего будущего, вообразив себя 27-28-летними. Как правило, все ребяташки сообщали, что у них есть семья, дом, перечисляют количество, пол и даже имена своих будущих детей, при этом большинство уточняли, что их родители живут или рядом, или вместе с ними. Конечно же, это всего лишь детские мечты, но они позитивно связаны с будущим, которое они не представляют без своих родителей и своих будущих детей.

Со старшеклассниками мы говорим о том, насколько отличаются разные поколения людей. Детство бабушек и дедушек современных подростков прошло в военное и послевоенное время, поэтому они больше родителей тревожатся, испытывают необъяснимое чувство страха. И если подростки будут чаще расспрашивать своих прародителей об их детстве, о семейных традициях, обычаях, даже легендах, то они тем самым смогут в какой-то степени помочь поколению пожилых людей справиться и с чувством тревоги, и с ощущениями одиночества и забвения, а у самих подростков будет формироваться осознание своего места и роли в истории не только своего рода, но и в истории страны.

Особенно ярко проявляется осмысление школьниками себя частью общей истории, когда в самом начале, подготовленного вместе с ними вечера семейного киноотдыха, на большом экране киноклуба демонстрируется слайд-шоу «Моя семья – мое богатство», составленное из фотографий семейных архивов всех участников вечера. На экране дети видят себя, своих сверстников, своего классного руководителя в разные периоды жизни, в окружении самых близких и родных людей. Фотографии, особенно старинные, начала XX века, вызывают общий трепет. Представляя собой уникальный исторический текст они без дополнительных комментариев каким-то удивительным образом «считываются» с экрана и взрослыми и детьми, рождая особое чувство единения и общности. У школьников еще не достаточно полно сформирован понятийный аппарат, особенно, что касается характеристик своих переживаний и эмоций, поэтому чаще всего, в своих письменных отзывах этот недостаток они компенсируют словами: «очень-очень», «сильно-сильно» или просто «!!!» Дети

остро ощущают силу эмоционального воздействия фото и видеоматериалов, демонстрируемых на мероприятии, и не всегда могут подобрать точные и верные слова для передачи своих впечатлений. Для них важно выразить не только свое эмоциональное состояние, но и чувства, переживаемые родителями, которые находятся с ними рядом. «Во время просмотра слайд-шоу и видеосюжетов у моих родителей появились улыбки, но, не потому что было смешно, а потому что на душе становилось теплее. Я сам не заметил, как засияло мое лицо. Слова ведущей «любовь», «семья», «радость», «счастье» нашли отклик в душе каждого участника вечера», – так выразил свои впечатления ученик 7 класса Роман Двенянин. А его одноклассник Роман Ромашин пригласил на вечер своего родного отца, с которым мама расторгла супружеские отношения, и у каждого из супругов – новая семья. После вечера этот мальчик в своем отзыве написал следующее признание: «Мой папа сначала не хотел идти, но мне удалось его уговорить. После вечера папа сказал: «Рома, если такой праздник состоится еще раз, то обязательно меня позови!»

В другом 7 классе, из другой школы, вместе с детьми написал свой отзыв папа – Александр Николаевич Зайцев: «С виду простой, но на самом деле очень насыщенный праздник. Вспоминаются все минуты, прошедшие с момента рождения семьи. То, что со временем «замыливается» в памяти, открывается под новым углом зрения. То, что забылось – вспоминается... И обязательно мысль: не успел, не сделал, не получилось...И тут же рядом: это сделано, это здорово, а вот это – план будущего...И снова новые ощущения: сближение, родство, привязанность, корни...всё есть, никуда не уходит. А что осталось несделанного – становится первоочередными планами. Спасибо организаторам за вечер». Только после вечера мы узнали, что супруги Зайцевы были в разводе уже около двух лет, Александр Николаевич уехал в Бийск, а два его сына вместе с мамой остались в Верхней Салде. Старший сын пригласил отца на вечер семейного киноотдыха, сообщив, что они с мамой предоставляют из семейного видеоархива материалы о семейных походах в лес в разное время года. Папа принял приглашение сына и приехал на этот вечер, потом написал вот

этот отзыв... А через месяц к нам пришла мама этого семиклассника и очень взволнованно-радостно поблагодарила нас за то, что мы помогли «вновь соединить семью».

Конечно, ни в коем случае не стоит делать обобщающих выводов о сверхвозможностях новой формы культурного семейного досуга, но от таких приятных, пусть даже и единичных результатов, становится по-настоящему радостно на душе. Начинаешь верить в торжество истинных чувств, обретаешь уверенность в правильности выбранного пути, осознаешь результативность в достижении поставленных целей. А цель нашего фестиваля – сплочение семейных союзов. Но, пытаясь укреплять семейные узы, мы, в ходе подготовки и проведения этапов фестиваля, решали задачи и по сплочению ученических коллективов. Насколько нам это удалось, можно судить не только по отзывам детей: «В это вечер мы получили, как подарок, массу удовольствий и приятных впечатлений. Я узнал много интересного о семьях одноклассниках, об их вкусах и увлечениях. Организаторам удалось сблизить участников и их семьи». (Антон Полукаров, 7 класс); «Мне показалось, что наш класс сплотился и стал дружнее. Я бы хотела, чтобы такой вечер провели ещё, и не раз!» (Екатерина Медведева, 7 класс), но и по отзывам классных руководителей: «Праздник, на котором мы побывали, согрел каждого из нас. Дети выходили из зала просветлёнными, одухотворёнными и счастливыми. Они осознали, насколько важны для них добрые отношения с друзьями и в семье» (Людмила Михайловна Крупнова, ОУ №14); «Это праздник! Праздник для всех пяти чувств человеческих. Полная гармония звука, цвета и вкуса! Мы, а особенно дети, привыкли со словом «праздник» ассоциировать грохот музыки, мелькание ярких огней и безумное дёрганье тел, называемое танцем. А этот вечер отличался другим: радость и удовольствие от сотворчества; тёплая и искренняя заинтересованность в каждом, кто рядом; смех – по поводу – искренний, от души; ненавязчивая подача старых, но почти забытых истин о семейном счастье. Огромное спасибо всей команде этого проекта за чудесный вечер!» (Светлана Юрьевна Федяй, ОУ №6).

Сценарии для каждого вечера создаются индивидуально, в соответствии с темой: «Кто в доме хозяин?», «Не красна изба углами», «Лучший отдых – всей семьей», «Кто родителей почитает, тот вовеки не погибает», «Когда семья вместе, то и душа на месте» и т.д. Кроме того, определенные традиции сохраняются из вечера в вечер: просмотр конкурсных киносюжетов и определение «народным жюри» победителя; просмотр слайд-шоу «Моя семья – мое богатство» (фото из семейных альбомов всех участников вечера); экспресс-опрос «Секретная информация», позволяющий взрослым и детям стать ближе и понятней друг другу; вручение «Рецептов счастливой жизни» от каждой семьи, разработанных по результатам анкетирования (приложение). Кроме того, предлагаются творческие задания: индивидуальные для каждой семьи (смастерить свой бумажный семейный чудо-самолет, написать признание в любви к своей семье), а также коллективные (совместными усилиями нарисовать лист календаря на тот день, когда проходит мероприятие и сконструировать лоскутное одеяло из отдельных отрезков ткани, которые семьи приносят с собой на вечер). Но самым запоминающимся для абсолютного большинства участников встречи остается акт сотворения «семейного пирога». В начале вечера каждая семья украшает свой собственный пирог, сообразно фантазии и вкусу (сырое слоеное тесто заранее изготавливается для всех семей на Верхнесалдинском хлебокомбинате), а в финале эти пироги, самым чудесным образом (уже испеченные на кухне Дворца культуры) вновь появляются на столиках гостей. И взрослые, и дети с большим удовольствием угощаются теплыми семейными пирогами и смотрят отснятый и только что смонтированный оператором киносюжет о том, как они провели сегодняшний вечер.

И, наконец, объявление семьи – победителя в конкурсе семейных киносюжетов, вручение ей путевки для участия в финале фестиваля и призов. Семье-победительнице вручается книга супругов В.Е. и С. Г. Грум-Гржимайло «Секрет счастливой жизни», а всем остальным семьям конкурсного этапа фестиваля вручаются диски с электронной программой по составлению родословной «Древо жизни».

Но, на этом организаторы не расстаются с участниками вечера. Дети делятся с ними своими впечатлениями о мероприятии в своих отзывах, которые приносят в школу своему классному руководителю, а далее они публикуются в газете «Досуг и развлечения» (печатное издание Центра Культуры и Творчества ВСМПО), и эту газету на память получают все семьи-участники проекта.

Конечно же, важным достоянием отзывов являются слова признания в том, что почти каждый ребенок (96%) сделал для себя какое-то открытие: «я открыла секрет счастья, потому что мы всей семьей были вместе и нам было хорошо», «я впервые увидел на экране своих одноклассников и учительницу в детстве», «этот вечер для нашей семьи был настоящим открытием, потому что мы узнали о себе и о других много нового» и т.д.

В день финала фестиваля любительского семейного кино «Секреты счастливой жизни», который традиционно проводится в День семьи – 15 мая, праздник начинается с фойе Дворца культуры. Здесь располагается выставка старинных семейных фотографий «Взгляд из прошлого» и выставка конкурсных фотографий «Моя семья – мое богатство»; экспозиция «Эскадрилья семейных чудо-самолетов» (тех, что смастерили участники промежуточных этапов); «Лоскутное одеяло» (эксклюзивный экземпляр коллективного прикладного творчества всех семей-участниц фестиваля); «Аллея родовых деревьев»; «Стена любовных признаний» (результат семейного литературного творчества в течение сезона) и «Секретный календарь» (полотнище, составленное из листов календаря, нарисованных участниками всех этапов фестиваля). Здесь же работают фотосалон «На фоне праздника снимается семейство» и кинобудка «По секрету всему свету» (интервью и видеосъемка гостей и участников финала).

У столика регистрации каждая семья, предоставившая свой видеоматериал в течение года, получает «Благодарственное письмо» и «оберег» (глиняные колокольчики – ангелы, выполненные из глины местными умельцами).

Церемония награждения в большом зале Дворца включает демонстрацию киносюжетов – финалистов (самых луч-

ших из них определяет жюри, состоящее из победителей предыдущего фестиваля), вручение дипломов и призов, розыгрыш приза зрительских симпатий и места самого счастливого зрителя. Украшением этого праздника всегда является выступление семейных творческих союзов в разных жанрах.

В финале, на выходе из Дворца культуры, «Секретный календарь», украшавший до этого фойе, становится «летучим» – он отправляется на воздушных шариках прямо в небо, приветствуемый всеми собравшимися на Дворцовой площади.

За период – сентябрь 2006 г. – май 2009 г. проведено: три фестиваля, включающих 19 вечеров семейного киноотдыха, на них побывали 494 семьи, было просмотрено 156 киносюжетов, тридцать из них стали финалистами.

Таким образом, предложенная форма работы по организации культурного семейного досуга выполняет основные функции КДД: рекреационную (дети и взрослые отдыхают и получают удовольствие), воспитательную (воспитываются нравственные чувства, эстетический вкус, прививаются правила этикета), транслирующая (происходит передача жизненного опыта от старших к младшим), познавательная (осуществляется процесс приобретения новых знаний), творческая (предоставляется возможность проявлять свои творческие способности в различных видах деятельности, включая коллективное творчество). В дополнение хочется сказать, что фестиваль оказался очень плодотворным. Он не только постоянно развивается, но и дает жизнь новым идеям и проектам. Так, в январе 2008 года на базе фестивальных вечеров родился еще один интересный проект – фото-акция «Лики Великой Победы», которая проводилась совместно с газетой «Досуг и развлечения» и частной фирмой – рекламной студией «Модерн», а с сентября 2008 года – еще одна фото-акция «Нам есть чем гордиться». В ходе этих фото-акций дети вместе со своими родителями готовили фотоматериалы из семейных архивов и передавали их по электронной почте в редакцию газеты, которая готовила их к публикации.

Важно также отметить, что результативность фестиваля «Секреты счастливой жизни» превзошла все ожидания. К нему проявляют интерес муниципальный краеведческий музей, го-

родское общество родоведов «Родовое гнездо», образовательные учреждения города и трудовые коллективы ВСМПО.

Все эти факты красноречиво подтверждают, что фестиваль любительского семейного кино «Секреты счастливой жизни», справляясь с поставленными целями и задачами, является не только новой формой КДД по изучению семейных традиций, но и уникальным способом активизации у школьников интереса к своим родовым корням, к изучению семейных традиций.

Здесь набирает силу самый серьезный способ проведения свободного времени, рассчитанный непосредственно не на потребление, а на созидание культурных ценностей – творчество. Творчество приносит высшее удовлетворение и одновременно является средством духовного совершенствования. Элемент творчества заключают в себе все задания, предлагаемые семьям на стадии подготовки и в ходе самого мероприятия, причем возможность творить открывается всем без исключения. Ведь каждый человек способен к творчеству. Творческой может быть любая деятельность, если она увлекает, вбирает в себя лучшие душевные силы и способности человека.

Изучение истории своей семьи и ее традиций, создание семейных фото- и видеоархивов, также является творчеством, так как этот процесс увлекает и впитывает в себя не только интеллектуальные способности человека, но и определенные силы души.

Конечно, такое творчество является по преимуществу любительским и не всегда достигает высшего, научного или профессионального уровня, тем не менее, оно, выступая в качестве надежного средства, развития духовно-нравственной сферы семьи и ее укрепления, имеет большой социально-благоприятный эффект.

### *Литература*

1. Иконникова С.Н. Диалог о культуре. – Лениздат; 1987.
2. Королева К.П. Семейное воспитание и школа в России. – М.: 1994.
3. Лихачев Д.С. Экология культуры. – Памятники Отечества. 1980, №2.
4. Лосев А.Ф. Жизнь: повести, рассказы, письма. – СПб.: 1993.

## ПРОЕКТ «ОБРАЗЫ ПАМЯТИ»: ПАМЯТЬ О СОЛДАТАХ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА ТЕРРИТОРИИ СВЕДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Зыкрянова Ю.А.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург

Стратегия гуманитарного исследования – мыслить масштабными проблемами, но ограничиваться только теми, которые можно проверить на основе изученных источников. Ставя перед собой задачу изучить память о солдатах Второй Мировой войны и культуру сохранения этой памяти путем анализа современного состояния военных памятников и кладбищ, а следовательно, и отношение местного общества к этой теме, мы видели перед собой большую цель – осветить историю, роль в социуме и памятников или памятных знаков солдатам Второй мировой войны.

Кроме того, как нам кажется, проект «Образы памяти» сможет пробудить общественный интерес к такой серьезной и дискуссионной теме, как история Второй мировой войны. Как видно из вышеперечисленного, *объектом* нашего исследования по большей части являются памятники и военные кладбища и отчасти архивные материалы (в нашем случае, это местные периодические издания,) и устная история (то есть рассказы тех людей, кто был свидетелем судьбы того или иного памятника, видел отношение местных жителей к нему или знает что-либо еще о нем). Все это позволяет не только описать проблему исследования, но и проникнуть в нее более глубоко. Роль образа, символа приобретает особую важность для осмысления исторического прошлого. Именно образ, выражая индивидуальное видение создателя, вместе с тем имеет огромную обобщающую силу. А памятник – это один из видов *символа*, который люди себе присваивает и через который они себя выражают, а архивные материалы и устная речь (по классификации Яна Ассмана(1; 20) являющиеся репрезентацией культурной и коммуникативной памяти соответственно) открывает «...некий порядок значений, символических структур, выражений, действий»(2;



41), то есть то, что составляет *дискурс*, социально обусловленную организацию речи, что, в свою очередь, помогает установить на основе языка реальность.

Особенностью проекта является его сравнительный характер. При поддержке правительственного фонда Германии «Воспоминание. Ответственность. Будущее» и Института прикладной истории(г. Франкфурт-на-Одере) нами были проведены исследования в двух странах – главных странах-участницах Второй мировой войны – Германии и России, которые позволяют, на наш взгляд, по-новому увидеть не только проблемы памяти о солдатах и, в целом, о войне, но и отношение двух обществ к некогда бывшим врагам (в России объектом исследования являются мемориалы немецких солдат, в Германии – советских), получить достоверную картину современного положения этой проблемы. Территориями для компаративного изучения были выбраны районы Восточной Германии и Свердловской области.

«За полгода военных действий 1941 года, в советском плену насчитывалось 9147 военнослужащих германской армии и их союзников. Более десяти тысяч их добавилось за десять месяцев 1942 года и свыше 151 тысячи – к февралю 1943 года» (3; 16 – 18). В Свердловскую область пленные начали поступать в 1942 году. Лагерь концентрировались в индустриальных центрах области и районах лесозаготовок, где существовала наивысшая потребность в рабочей силе. Самыми большими лагерями можно считать Асбестовский № 84, Артемовский № 523, Нижнеисетский № 314, Алапаевский №200, Тагильский №153, Новолялинский № 318, Дегтярский №313, Верхнепышминский № 531, Уральский №245. Рядом с этими лагерями, как правило, находились и кладбища (как индивидуальные могилы, так и братские, последний тип захоронений был характерен для первого периода войны, когда смертность была чрезвычайно высокой). Относительно ухоженными на сегодняшний день можно назвать кладбища в пос. Левиха, пос. Нижняя Черемшанка и пос. Рудник Третьего Интернационала Нижнего Тагила, кладбища в г.Дегтярске, г. Асбесте, г.Краснотурьинске. Что же касается областного центра - Екатеринбурга, то большинство немецких кладбищ на территории

города не сохранилось. Безвозвратно утеряны немецкие захоронения на Михайловском и Никольском гражданских кладбищах. В 1952 году в соответствии с указанием УПВИ МВД СССР был ликвидирован немецкий участок на территории Широкореченского воинского кладбища, где было захоронено 52 военнопленных.

Спустя многие годы, это место благодаря усилиям германского Общества помощи ветеранам войны в России и отдельных лиц, стало символом примирения двух народов, так как рядом был открыт в 2001 году другой мемориальный знак - в память о немецких солдатах. А в ноябре 2009 года на этом же месте при участии немецкого консульства открылся обновленный мемориальный комплекс, где указаны все места захоронений немецких солдат. Захоронения военнопленных одного из лаготделений производились также на Елизаветинском кладбище, в западной части его находился выделенный для этих целей и обнесенный колючей проволокой участок. В 1960-е годы на этом месте были произведены повторные захоронения, и от 78 немецких могил не осталось и следа.

«Вплоть до конца XX века иностранные военнопленные, оказавшиеся на территории России в результате войн, в качестве самостоятельного объекта исследования практически не рассматривались. Очевидно, это было связано с тем, что бывшие вражеские военнослужащие не воспринимались как часть общества, были вынесены за пределы социума и, следовательно, за пределы исторического контекста в целом» (4; 3). И это не могло не отразиться в памяти общества.

Долгое время на территории СССР и, в частности, Свердловской области захоронения немецких военнопленных имели неопределенное положение. Эта сторона войны была практически стерта из памяти большинства советских граждан. Несмотря на то, что свыше 8 тыс. человек из числа военнопленных умерли на территории Свердловской области и Екатеринбурга и захоронены на 86 специальных кладбищах, которые (в соответствии с подписанной в 1949 г. СССР Женевской конвенцией) имеют статус воинский.

Проблема памяти о солдатах Второй мировой войны – проблема почти всех 66 стран, участвовавших в ней, особенно

Европы, но в первую очередь, конечно, России и Германии. Заключается она в сложности оценки военных действий, совершенных солдатами, а соответственно, и в целесообразности хранения памяти о них. Особенность данной проблемы в том, что обе страны до конца 80-х – начала 90-х гг. (Германия (и ФРГ, и ГДР) – до 1989, Россия – до 1991) были чрезвычайно идеологизированы. С уходом этой эпохи пришла другая – эпоха взаимоподдержки и сотрудничества, которая была ознаменована заключением в ноябре 1990 года Договора по сохранению воинских могил и уходу за ними на территории каждой из стран.

Для Германии (восточной ее части) такая работа была не нова: с момента возникновения 1949 году ГДР, образ советского солдата-освободителя активно мемориализировался, принимая различные формы (от торжественно-возвышенного монумента «Родина-мать» в Панков-Щёнхольц в Берлине до скорбных камней «в назидание живым»). Однако, после объединения Германии в 1990 году и по сей день мы отчетливо видим в гдэрзовском периоде навязанность, «принуждение к памяти», которая доказывается тем, что сегодня редко кто из местных жителей, коренных немцев посещает мемориалы советским солдатам - традиционно их посещают туристы. В России после советских времен появилось много мемориальных камней рядом с вышеуказанными кладбищами Екатеринбург и Свердловской области с примечательной надписями «Здесь покоятся военнопленные Второй мировой войны» или «Здесь покоятся жертвы Второй мировой войны». Такая формулировка надписи отсылает к традиционной общеевропейской номинации войны 1939 – 1945 гг., которая в России воспринимается отрезком с 1941 по 1945 год с названием Великая отечественная война. Такое воплощение образа памяти о солдатах Второй мировой обладает объединяющими потенциалом для народов России и Германии.

Сознательная память человека, как и память общества, находит выражение в мемориальных табличках, знаках, камнях и, конечно же, в памятниках в узком смысле этого слова. Степень известности и значимости у всех различна; на это влияют такие факторы, как государственная политика, политика СМИ, местоположение мемориала в городе и, собствен-

но, его вид (понятно, что у маленькой таблички на жилом доме не будут проходить парады с возложением цветов). Камни, чтящие память немецких солдат, оказываются особо значимыми не столько по своему художественному воплощению (оно примитивно, и это не случайно: никто и никогда не осмелится поставить памятник солдату Вермахта, который будет, безусловно, ассоциироваться с фашизмом), сколько по выраженной в них гуманистической идее, идее сострадания даже к мертвым, которые когда-то были врагами.

Решение проблемы памяти о солдатах Второй мировой войны при понимании их как жертв идеологий своих тоталитарных государств приобретет широкое гуманистическое звучание. Часто цитируемая в подобных статьях фраза Суворова о том, что война не закончится, пока не будет захоронен последний солдат, остается актуальной и по сей день.

#### *Литература*

1. Assmann J. Das kulturelle Gedachtnis.// Frankfurt am M, - 1988.
2. Источниковедение новейшей истории России. Теория, методология и практика // под ред. А.К. Соколова М., 2004
3. Мотревич В.П. Немецкие воинские кладбища на Среднем Урале: численность, дислокация и современное состояние // Вторые уральские военно-исторические чтения. – Екатеринбург: УрГУ, 2000.
4. Суржикова Н. В. Иностранные военнопленные Второй мировой войны на Среднем Урале (1942-1956 гг.)//Екатеринбург, 2003

## **СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ю. ШЕВЧУКА) \***

*Кузнецова А.С.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Явление рок-музыки и рок-культуры в целом возникает в середине XX века в Англии и США. Во второй половине прошлого столетия происходит ее распространение по всему миру. Рок-культура формируется в разных странах как протест, противопоставление культуре официальной, как контр-культура. Но в каждой конкретной стране, куда проникает рок-музыка, она сталкивается с культурными и национальными особенностями, с которыми взаимодействует, превращаясь в самобытный, присущий только данной культуре, феномен. Таким образом, говоря о рок-музыке и рок-культуре, необходимо учитывать контексты места и времени, в которых они существуют.

Россия на протяжении практически всей второй половины XX века была социалистической державой, что естественно отразилось и на социокультурных процессах. Рок-культура, формирующаяся в это время в Советском Союзе, выступила против существующей идеологии.

Одним из представителей рок-культуры 1980-х – 2000-х гг. является Ю. Шевчук – лидер группы ДДТ. Мы обратились к творчеству Ю. Шевчука, чтобы рассмотреть как отдельный человек воспринимает социальную действительность, оценивает ее и пытается на нее воздействовать. Тексты песен Ю. Шевчука, на наш взгляд, наполнены социальной тематикой, отражающей реальное положение человека в условиях советской и постсоветской действительности.

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

В данной работе мы стремились двигаться от рассмотрения общих идеологических аспектов, характерных для отечественной социальной ситуации к конкретному отражению данной ситуации отдельным человеком – творческой личностью, на примере поэзии Ю. Шевчука.

В 70-х – начале 80-х гг. XX в. в СССР главным фактором, определяющим общественную жизнь людей являлась официальная советская идеология. Идеологическое влияние испытывает на себе и художественная культура. Официально разрешенное искусство поддерживается государством, его задачей становится отражение той социальной действительности, которая открывала бы положительные грани жизни советского общества. Оппозицию официальному искусству составляет искусство андеграунда.

Андеграунд возникает в качестве контркультуры как противопоставление культуре официальной. Одной из составляющих содержания феномена андеграунда является протест против вмешательства идеологии во все сферы жизни человека. Примером андеграундной художественной культуры являлась рок-музыка и рок-культура в целом.

Рок-музыка проникает в СССР с Запада в 70-е гг. XX в. Коммунистическая пропаганда оценивает ее, как и многие другие явления художественной культуры Запада, резко отрицательно. Согласно мнению А. Козлова (См. по: 2; 152 –165), должен был произойти процесс «прививки»: новое музыкальное течение, возникшее в одной стране, характерное лишь для ее культуры, постепенно приспосабливается, осваивается и переосмысливается в других странах.

Процесс «прививки» рок-музыки проходит в несколько этапов: сначала отечественные музыканты заимствуют готовые западные музыкальные формы. Затем происходит адаптация музыкальных форм к русскому языку, национальной поэтической традиции. И последний этап – соединение с социокультурным контекстом. Отличительная черта поэзии русских рок-музыкантов – честное осмысление того, что происходит в стране, иногда до максимального неприятия действительности.

Музыкальный критик М.Сигалов говорит, что культурное значение рока именно в текстах песен. Система ценностей

рок-поэзии «отрицает графоманию “любви и разлук” текстостиков поп-музыки» (1; 169). Поэзия рок-музыки отрицает ценности, навязанные официальной культурой и идеологией, но стремится дать восприятие мира живого и реального, мира настоящих страстей и противоречий.

Обратившись к творчеству Ю.Шевчука, мы выделили 3 этапа:

- I. 1982 – 1985 гг. – начальный этап творчества;
- II. 1986 – 1991 гг. – ленинградский этап;
- III. после 1992 – 1993 гг. – петербургский этап творчества.

Мы попытались проанализировать поэтические тексты Ю.Шевчука от 1982 г. до 2001 г., выявляя в ней характеристики времени. Мы проследили, как Ю. Шевчук описывает прошлое, настоящее, будущее России, какие образы и темы возникают в его поэзии, и попытались проникнуть в их смысл.

Для этого мы выделили временные характеристики, появляющиеся в поэтическом лексиконе Ю. Шевчука: такие слова-метки, как «вчера», «прошлое», «конец», «сегодня», «сейчас», «миг», «завтра», «будущий», «начало», «новый», «время», а также времена года, дни недели, время суток. Рассмотрели, как они соотносятся между собой в контексте конкретного стихотворения, творчества Ю. Шевчука, социокультурном контексте.

Ссылаясь на слова В.В. Шадурского, что в поэзии Ю.Шевчука вряд ли можно найти лирического героя, мы не будем этого делать и приравняем героя стихотворений к самому автору и поколению его современников. Песни Ю.Шевчука – «это не только изображение нашего поколения; это выражение состояния душ многих людей, которые мучаются, ошибаются, но всегда ищут правды, истины. И автор всюду сопереживает вместе с ними, и потому его песни относятся к русскому человеку вообще» (4; 235 – 236).

*Начальный этап творчества (1982 – 1985 гг.)*

Уже на начальном этапе в поэзии Ю.Шевчука возникает тема Родины, которая станет одной из центральных тем его творчества. Образы, появляющиеся в этот период: образ заходящего дня, символизирующий социалистическую эпоху и ее движение из настоящего в прошлое, т.е. умирание. Символами

будущего стали образы ночи как неизвестности, пугающей автора, и звезды – некоего инициационного события в жизни Родины, которым, как полагает Шевчук, станет слом режима.

*Ленинградский этап творчества (1986 – 1991 гг.)*

Образы ленинградского этапа творчества более разнообразны, по сравнению с этапом начальным. Так, Родина предстает в образе бабы, осени (применительно к уходящей эпохе), весны (новое время нашей страны). Отношение Шевчука ко времени приобретает фаталистический характер, который проявляется в образах времени как голодного моря, поглощающего прошлое, и дороги. При этом образ моря можно назвать движением жизни вспять, т.е. в прошлое, в историю, а дороги – движением вперед, в неизвестное будущее. Но ни над прошлым, ни над будущим Шевчук не ощущает своей власти. Изменяется по сравнению с предыдущим этапом образ ночи. Здесь он символизирует прежнюю эпоху, на смену которой приходит «день».

*Петербургский этап творчества (после 1992 – 1993 гг.)*

Ключевой темой в петербургский период остается тема Родины. Образы весны как символа нового времени и ночи – прежней эпохи – также сохраняются. Революционные события начала 90-х предстают в виде огня, но не внешнего, а внутреннего, сжигающего людей изнутри. Образ снега – саван, покрывающий землю, тушащий не только пожар революции, но и губящий людей. Берег выступает как символ некоего пристанища, опоры, уверенности в завтрашнем дне, а невозможность этот берег отыскать, соответственно, не увенчавшиеся успехом поиски опоры, как в социалистическую эпоху, так и в новое время.

На основе проделанной работы мы сделали следующие выводы.

Образ всей *прошлой* жизни в социалистической державе на начальном этапе творчества Ю.Шевчук рисует как несправедливый, угнетающий свободу, давящий на человека. Трансформация образа прошлого на ленинградском этапе: осуществляется оценка не только негативных сторон жизни при социализме, но и положительных явлений, в частности, устойчивости бытия. В творчестве петербургского этапа оценивается



не столько жизнь в СССР, сколько переходный период, который представляется разрушающим и социалистический строй, и людей, так и не сумевших выработать новые жизненные ориентиры и ценности.

*Настоящее* на начальном этапе творчества – СССР, в котором жить уже невозможно. Образ настоящего на ленинградском этапе – «повисание в пустоте» без какой-либо опоры под ногами. На петербургском этапе творчества Ю. Шевчук спрашивает у своего поколения: У нас есть свобода, но как нам в ней жить?

*Будущее* на начальном этапе творчества – свободное, справедливое государство, путь в которое вызывает страх. В ленинградский этап надежда на справедливое государство сохраняется, но дополняется вопросом к молодому поколению: Что мы можем сделать сейчас для страны? Противоречивым фактом является то, что фатализм творчества Ю. Шевчука говорит о невозможности человека повлиять на судьбу страны. Творчество петербургского этапа мало сконцентрировано на образе будущего.

Таким образом, на примере творчества Ю. Шевчука можно говорить о непосредственном взаимодействии рок-музыки и социальной действительности в стране. В зависимости от изменения социокультурной ситуации, менялись образы, настроения поэзии. Обращения и призывы Ю. Шевчука в разные периоды истории страны сначала разрушить, потом задуматься, а в итоге создать новое, влияли на умы молодого поколения.

#### *Литература*

1. Вариации на тему рока // Театр. 1987. № 7. С. 167 – 177.
2. Козлов А. Рок. Истоки и развитие. – М., 1998.
3. Кормильцев И., Суворова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. С. 5-33.
4. Шадурский В.В. О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «метель августа») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. С. 230-237.

## **ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА (НА ПРИМЕРЕ УРАЛО-СИБИРСКОЙ И НИЖНЕТАГИЛЬСКОЙ РОСПИСИ)**

*Нартдинова Ю.С.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Декоративно-прикладное искусство является составляющей народной культуры и отражает национальный характер. Изучением декоративно-прикладного искусства занимаются представители различных областей знаний. Искусствоведы изучают художественно-эстетическую сторону народного творчества, этнографы обращаются к народной культуре в исследованиях традиций и укладов жизни, культурологи рассматривают его место в духовной жизни общества и выполняемые им социальные функции.

У каждого народного промысла есть свои оригинальные стороны художественного развития. Декоративная роспись Урала – одно из самобытнейших явлений русского декоративно-прикладного искусства. Она включает в себя гармоничную и поразительную по своей цельности роспись бытовых вещей: посуды, деревянной утвари, металлических изделий и распространенный среди крестьянства обычай расписывать свои дома.

Отечественные исследователи (М.С. Соколова, В.С. Бадаев, В.А. Барадунин, В.С. Воронов, М.А. Некрасова и др.) рассматривают различные проблемы народных художественных традиций, а также процесс становления уральской росписи как народной культуры. На Урале сложилось два основных направления росписи на: роспись деревянных и металлических изделий. Роспись по дереву получила название Урало-Сибирской, а роспись по металлу – лаковая живопись Урала или нижнетагильский промысел.

Рассматривая уральские народные росписи, можно сказать, что для бытования декоративного искусства характерен начальный этап зарождения промыслов на Урале. Он был связан с заселением восточных районов России. Зарождение большинства центров уральской росписи протекало сложным путем. Прежде всего, это было связано с тем, что с XVI – XVII

века начинается колонизация восточной части России русскими, которая протекала в несколько этапов. «Переселенцы везли с собой не только припасы и одежду, но также деревянную посуду и металлические орудия труда. Но самым ценным было то, что они везли с собой культуру, обычаи, жизненный уклад той местности, откуда переселялись. Наверное, поэтому на Урале сложились столь разнообразные стили росписи деревянной утвари» (10; 92). Народная декоративная роспись была тесно связана и с иконописью, так как украшением бытовой утвари и интерьеров, а, как правило, занимались иконописцы.

К XVII веку крупными промысловыми центрами становятся Тюмень и Тобольск. В.А. Барадулин, изучавший стенопись и роспись домашней утвари, выделил работы из всех основных центров отхожего малярного промысла по манере росписи, характеру мотивов, особенности колорита. «Среди всего разнообразия домовых росписей можно выделить три школы, связанные с деятельностью вятских (кстининских), костромских (молвитинских) и кармацких (тюменских) народных живописцев. В середине столетия считали, что первыми начали окрашивать дома тюменские крестьяне, объясняя это наличием «маляров, промышляющих крашением, как ремеслом» (3; 74).

Большой поток переселенцев положил начало широкому строительству жилых зданий, чему способствовало обилие лесного материала. А появление обычая расписывать дом объясняется тем, что раньше избы топились по-черному, да и черную крестьянскую избу вряд ли украшали росписью. Этот обычай мог распространиться только с появлением «белых изб» у богатых и зажиточных крестьян.

Расписной интерьер – это особый радостный мир, где существуют собственные законы и представления о красоте и жизненной правде, где растут невиданные растения, над которыми порхают сказочные птицы. Здесь необходимо уделить внимание семантике, свойственной для урало-сибирской или домовой росписи. Наблюдения за природой способствовали возникновению образов-метафор, общих для многих народов. Образы птиц и небесных светил связывались при этом с символикой жизни. Потребность в познании мира и отражении человеческого опыта в произведениях народного искусства

требовала, чтобы зритель был готов и способен за контуром коня, птицы увидеть нечто большее, чем животное и птица, – человеческий мир.

Символично-поэтическая система ведет свое начало от знаков-символов, связанных с поклонением силам природы. В ее основе лежат древнейшие мотивы солнечных дисков, воды, древа жизни и др. Одним из широко распространенных мотивов уральской народной росписи является круг. В старых крестьянских жилищах лучистыми розетками с угловыми сегментами украшали ворота, калитки, двери, ставни. Такая композиция на протяжении всех этапов развития этого искусства имела магическое содержание, связанное с культом солнца. Любой крестьянский дом имел планировку, помещение расчленялось на ярусы. «Основой содержания росписи ярусов крестьянской избы в процессе ее формирования служили связи обжитого пространства с окружающим миром: для нижнего яруса связь с матушкой- землей, нижней сферой мироздания; для верхнего – с небом, солнцем, верховными культами; средний ярус – мир человека – ориентирован на связь с реальными мифологизированными обитателями земли» (11; 105).

Стены среднего яруса чаще всего окрашивали красным, оранжево-красным или золотистыми тонами. Особое отношение человека к красному цвету, как цвету жизни, шло издревле. В доме он, как цвет огня, был символом очага и жизни. Таким образом, синий цвет выступал в росписи символом воды.

Основу росписи среднего яруса составлял растительный орнамент. Главными его мотивами являлись дерево, куст, букет, иногда цветы, поставленные в вазу. При изображении этих мотивов соблюдались принципы симметричности и ярусности (три – пять ярусов). Деление на ярусы можно объяснить как деление на поколения: прародителей, родителей, детей.

«Крестьянский быт, наполненный обрядовыми элементами декоративно-прикладного искусства, способствовал устойчивому сохранению в народных промыслах древнейших мотивов. В многочисленных искусствоведческих исследованиях раскрыта специфика изобразительного языка, роль и значение мотивов, поэтическая структура произведений народного искусства, показана историческая многослойность этого языка,

устойчивость сохранения древнейших мотивов, не потерявших своей смысловой содержательности и по сей день» (11; 95).

Период наивысшего развития народного красильного дела в целом относится к 1880 – 1910 гг. Но уже в 1914 г. промысел приходит в упадок: заработок по случаю войны уменьшается. Спад красильного дела был, видимо, в какой-то степени связан и с изменением вкусов сельского населения, шире применявшего новые способы отделки жилищ – штукатурку, оклейку обоями, побелку. Кроме того, интенсивное развитие промысла привело к снижению художественного качества росписи. Стали использовать трафареты, рисунок наносили «по припороху».

Но Урало-Сибирская роспись не ограничивалась только росписью жилых домов, расписывали вальки, трепала, сечки для рубки капусты, коромысла и ведра, сани, дуги и телеги. Среди этого обилия особенно славились верхотурские берестяные бураки (сосуды, предназначенные для переноски жидкости и питья). «Существовал даже особый тип расписного бурака под названием «крестьянский» с ярким цветочным узором, выполненным приемами свободной кистевой росписи» (3; 85).

В XVIII столетии в жизни Урала произошли события, коренным образом изменившие его судьбу. Металлургия – вот, что определило дальнейшее развитие края. Скопление на Урале большого количества людей, среди которых была значительная прослойка квалифицированных специалистов, создало широкие возможности для развития ремесел. В это время на Урале складываются два направления расписной утвари – роспись деревянных и металлических изделий. Второе получило распространение в поселках при демидовских заводах, и стало ремеслом городским.

В связи с технологическим процессом, в начале XVIII века Демидовы употребили плющильные машины одними из первых. В результате возникли предпосылки для наполнения рынка кровельным материалом, и относительно дешевой посудой, в особенности плоской: блюдами, тарелками, подносами... «Жесть-то ведь – не податливая медь, ей любую форму не придашь» (1; 125). Популярность радующих глаз безделушек стремительно росла, что, вероятно, и приехало старо-

обрядцев к украшению живописью, наряду с привычным деревом, также и металла. И это открыло перед художественной росписью новые горизонты...

По версии ряда историков, «искусство малевания имеет не тагильское происхождение, а занесено в демидовскую вотчину из Туринска. Так ли это на самом деле? Помимо бесстрашного купечества, многочисленных ямщиков, в нем, как и в уездном Верхотурье, укоренилось немало ремесленников, по-тогдашнему – художников» (7; 52). Туринские хлеботорговцы, проторившие дорогу в Невьянский, а затем и в Нижнетагильский заводы, везли из них разносортное железо, бракованные «крышечные доски», увидев которые, местные богемы сразу уразумели выгоду росписи на металле. Но в Туринске этот материал, ценившийся едва ли не на вес золота, художникам был недоступен.

Иными словами, безоговорочно принять туринскую версию нельзя, хотя она и не противоречит распространенному в литературе мнению о том, что уральская роспись на металле генетически восходит к иконописи, преимущественно старообрядческой.

Элементы религиозного письма с течением времени ослабевали. Народная же струя, характерная правдоподобностью изображения, юмором, меткой выдумкой на злобу дня, становилась все полноводнее.

«Уральские расписные подносы стали изготавливать в начале XVII века, в период развития металлургического производства. По загрунтованному металлу наносился цветной фон, выполнялась с помощью кисти размашистая роспись в виде веток с цветами или букетов, некоторые элементы наносились даже пальцем. Роспись была плоскостной, грубоватой по технике исполнения и напоминала роспись по дереву и бересте. Но ее цветовые сочетания, крупные изображения растительных мотивов создавали нарядное убранство подносов» (9; 150).

Покрывали изделия цветочной росписью. Самой распространенной композицией был «букет», используемый в различных видах расписных промыслов в XVII – XIX веках. Такой орнамент складывался благодаря форме изделия. Зри-

тель видел практически квадратное поле, на котором выполнялась роспись.

Во второй половине XIX века особенно популярным стало изображение человека. В различных сюжетах художники воплощали не только мечты о лучшей жизни, но и события, связанные с собственными переживаниями.

Однако с развитием капиталистических отношений начался процесс разрушения промыслов в связи с проникновением в деревню изделий массового производства, которые стали вытеснять ручные, типа гончарных и ткацких, выполненных на ручном станке. Берестяные изделия вытесняются металлической и деревянной посудой, отпадает нужда в расписных прялках. Меняются ценностные ориентации в пользу городских предметов быта.

«Процессы разрушения крестьянского быта продолжались и после революции в результате дальнейшего развития крупного производства, индустриализации, коллективизации и социальной политики. В 30-е годы началось внедрение советских праздников и обрядов, что вело к постепенному вытеснению из крестьянского быта традиционной народной культуры, которая не вписывалась в новые ценностно-нормативные установки советского времени» (8; 3 – 16).

И только в 50 – 70-х годах XX века, благодаря широкой экспедиционной деятельности основное внимание стало уделяться и угасающим промыслам Севера, Урала, Сибири.

Возрождение нижнетагильского промысла связано с одной из старейших мастериц по росписи подносов – А.В. Афанасьевой. Она сохранила на всю жизнь то своеобразие и красоту уральской маховой росписи. Благодаря ее умению и профессиональной памяти, горнозаводская роспись была восстановлена. А.В. Афанасьева, В.С. Воронов, и другие не только восстановили технику письма, но и пропустили это искусство через призму современности, разработав новые композиционные сюжеты, обогатив их сложными цветовыми сочетаниями, так как «достижения уральской росписи не утратили своего значения до сих пор, ее эстетические принципы созвучны современному человеку. Это дает реальную почву для возрож-

дения народной уральской росписи и развития ее ценных художественных традиций» (2; 40).

Декоративная роспись русского крестьянского дома, известного в Тюменской области как «крашеный со цветочком». Особые приемы письма, которыми пользовались кармацкие красильщики – способ держания кисти «пенечком» и вращение ее вокруг собственной оси при нанесении разживок.

Роспись, как правило, выполняли на ярком цветном или светлом фоне. Из красок наиболее употребительными были сурик, охра, медянка, белила. Поверхность перед росписью грунтовали меловой шпаклевкой, при необходимости затыкая куделью щели, затем ошкуривали и «набивали землю», «наводили глянец», то есть окрашивали фон, для чего пользовались пигментами, в том числе местными – белым, желтым, красным, синим, которые растирали на олифе собственного приготовления из конопляного или льняного масла. Получавшиеся покрытия отличались большой прочностью и сильным блеском.

Фон окрашивали несколько раз. После каждой окраски сушка длилась одни сутки. Если роспись делали по какому-нибудь другому фону, то выполняли окраску трехразовую. «У мастера в ходу были каменная плита и курант-пестик для растирания красок; круглые щетинные, «величиной с кулак», кисти для малярной «покраски»; тонкие кисти для росписи (те и другие, как правило, самодельные); для нанесения подмалевка использовали заячью лапку и пальцы; для графических разработок – гусиное перо, тонкую кисть» (2; 23).

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами: красным, желтым, синим, зеленым, изредка – темно-коричневым и фиолетовым. Обязательны были белый и черный: первый – для моделировки форм, второй – для приписок, графических элементов.

Техника росписи отличалась простотой. После предварительного определения размера мотивов и композиций делали подмалевки основных пятен – цветов, бутонов, листьев – последовательно, от более крупных к мелким. Затем производили их моделировку, во время которой одни, в соответствии с замыслом, превращались в цветы, другие – в бутоны и листья. Моделировку делали белилами, если подмалевки цветной, или



какой-либо другой краской, если он белый. Обмакнув конец кисти в краску нужного цвета и, вращая ее вокруг оси округлым мазком, за одно движение преобразовывали подмалевок в ягодку или лепесток цветка. Благодаря этому приему получались мягкие переходы от цвета к цвету: «В процессе развития скорописи моделировку белилами изменили и стали брать белила на край кисти, предварительно обмакнутой в краску другого, основного, цвета <...> Заканчивали роспись приписки и травки, разбивающие четкие контуры форм, повышающие орнаментальность мотивов и связывающие их с фоном» (4; 51).

Теперь мы подробно остановимся на Нижнетагильском промысле.

Относительно художественно-стилевых направлений, составляющих квинтэссенцию горнозаводской росписи, искусствоведы высказывают различные мнения. Некоторые полагают, что в ней значительно и надолго возобладало народное «маховое» письмо в один мазок. Другие усматривают в ней раздвоение, отпочкование в середине XVIII в. направления, близкого к многослойной росписи, навыки которой закреплялись школой или самостоятельным копированием гравюр и эстампов.

«Изначальным элементом уральской росписи в пору ее взлета оставалось «маховое» письмо, некогда перенесенное старообрядцами с деревянной и берестяной утвари на металл. Но квинтэссенцию составлял уже не разовый мазок с поправками и «оживками», а классическая техника, диапазон возможностей и палитра которой были неизмеримо богаче, чем у фольклорной ветви. Как тут не вспомнить об ученых живописцах, привлекавшихся Демидовыми к облагораживанию росписи. Явление того же порядка отмечают искусствоведы и в других художественных промыслах» (5; 142). Зачин в них делали крестьянские умельцы, а вот перевоплощалось ремесло в волшебное, звонкое по краскам искусство, как в Нижнетагильском заводе, только образованными рисовальщиками.

Успешная «присадка» станковой живописи к народной декоративной росписи наградила своих первопроходцев чудосплавом, обусловившим расцвет лакового дела и его превращение из кустарного ремесла в крупную отрасль, представ-

ленную десятками мануфактур с наемными рабочими. Местный рынок уже становился узким для лакировальных фабрикантов. Продукция с сюжетной живописью реализовывалась оптом на Нижегородской и Ирбитской ярмарках, в Москве и Петербурге, небольшими партиями экспортировалась за границу. По-прежнему ведущее место в творчестве живописцев занимала цветочная роспись с использованием местного орнамента. Основным мотивом цветочной росписи оставалась уральская роза, привычная и узнаваемая, ставшая, как и рябинушка, своеобразным символом горного края.

Завершала выверенную поколениями технологию операция лакирования. «Исследователи проблемы почему-то замалчивают тот факт, что уральцы радикально изменили общераспространенную технологию лакирования. На Востоке применялся так называемый холодный способ, когда эффект однослойного лакового покрытия достигался при комнатной температуре. Тагильчане, умудренные огневой работой, предпочли холодному, позже воспринятому и коробовско-лукутинской мануфактурой, горячий способ» (6; 20).

Неоценимый вклад в возрождение утратившего самобытность искусства в XX веке внесла московская художница А.В. Бабаева, кропотливо изучавшая старинные образцы тагильских подносов в музеях, фрагменты раскраски упрятанных по запасникам прялок, сундуков, шкапулок. Именно она реставрировала технику исконного мазка, создала несколько пробных композиций и показала их расписчицам старшего поколения, которые не забыли еще впитанной в отрочестве бабушкиной науки. От живописцев потребовалось немало усилий, чтобы создать оригинальные росписи, с помощью которых изделиям удалось бы придать более привлекательный вид. В ход пошли цветочные композиции «центрическая», «букет», «веночек», «веточка», «две веточки». Цветы располагались в зависимости от формы подноса и творческого замысла живописца. Традиционный черный фон постепенно вытеснялся цветным – зеленым, красным, голубым...

Двух-трехцветный кистевой мазок остается краеугольным изобразительным приемом, но с «маховой» росписью, усиленно внедрявшейся НИИ художественной промышленно-

сти, коллектив распрощался еще в 1989 г. Обретенная в мучительных поисках техника по сравнению с бабушкиной неизмеримо усложнилась, впитала элементы классической живописи и лаковой миниатюры. Простота двух-трехцветного мазка – кажущаяся, так считает искусствовед Галина Никитична Горбунова. Своеобразие уральской росписи и заключается в том, что художница берет на кисть сразу несколько оттенков краски. Округлое движение рукой – и слоеный мазок точно ложится на подмалевок.

Творчество всегда было наиболее сильным индивидуальным началом. И порой трудно осознать то, что мы понимаем под творчеством коллективным. Как выразить чувства и настроения через определенные традиционные приемы исполнительского мастерства? Именно декоративная роспись на подносе стала этим важным связующим звеном между человеком и вещью. Покорение металла силой искусства, превращение простого штампованного листа в совершенное художественное произведение особенно созвучно современной эпохе.

В наши дни из двух видов промыслов на данный момент существует только один – роспись нижнетагильских подносов. Красочные подносы тагильских мастеров можно встретить в любом магазине сувениров. И сегодня они пользуются спросом, так как поднос сделан из металла и является не только нарядной, но и практичной вещью в быту.

На Нижнетагильскую роспись оказало влияние творчество профессиональных художников и «огромное, плоское, поле деятельности» – поднос, в результате чего она приобрела новую жизнь и существует по сей день.

Но не стоит забывать и о другом виде художественного промысла – росписи по дереву. Здесь необходимо заметить, что Урало-сибирская или домовая роспись в сравнении с современной нижнетагильской осталась на более примитивном уровне. Но это не означает, что она плоха или некрасива, просто ее вытеснили более модные в те времена течения в искусстве. Зато по своему содержанию Урало-Сибирская роспись обладает более значимым смыслом и осталась в нашем понимании как самобытная, традиционная, народная, не тронутая роспись, несущая глубокий смысл. В наше время мы можем

встретить Урало-Сибирскую роспись в музее или на иллюстрациях СМИ.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что эти два направления росписи возникли на одной территории и основаны техникой исполнения и в Урало-Сибирской и в Нижнетагильской росписях считается «двойной мазок», подмалёвок, а из элементов – цветочные мотивы. Поэтому, если мы назовем тот и другой вид росписи «Уральской росписью» мы не ошибемся. Такое понимание росписи необходимо при ее изучении, чтобы исключить односторонний подход, когда, например, в Нижнем Тагиле изучают только нижнетагильский промысел, а в Тюмени – только домовую роспись. Необходимо знакомить учащихся в теоретической части с историей обоих направлений в росписи Урала, а уже в практической части можно уделить внимание и одному виду росписи. Это связано с особенностью Урало-сибирской росписи – семантикой и традиционностью, а также слиянием нижнетагильского промысла с профессиональным искусством.

### *Литература*

1. Бакланов Н.Б. Техника металлургического производства XVII века на Урале. – М. – Л., 1935.
2. Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. – Свердловск, 1982.
3. Барадулин В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. – Свердловск, 1987.
4. Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. – Л., 1988.
5. Канцедикас А.С. Пути возрождения народных художественных промыслов и создания новых производств с использованием ручного творческого труда // Народные художественные промыслы и современная культура. – М., 1980.
6. Коромыслов Б.И. Жостовская роспись. – М. 1977.
7. Лепехин И.И. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1768 и 1769 гг. –СПб., 1772. Ч.3.
8. Михайлова М. И. Социологические исследования, 1998. №4.
9. Молотова В. М. Декоративно-прикладное искусство. – М., 2007.
10. Соколова М. С. Художественная роспись по дереву. – М., 2002.

11. Соколова М. С. Художественная роспись по дереву: Технология народных художественных промыслов. М., 2002.

## **ФЕНОМЕН РУССКОЙ УСАДЬБЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ\***

*Овечкина Я.Р.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Одна из важнейших составляющих отечественной культуры - русские усадьбы с их искусством, архитектурой, бытом, укладом жизни. В настоящее время русская усадьба стала предметом пристального внимания. Речь идет не только об изучении этого пласта русской культуры, но и о повсеместном восстановлении «дворянских гнезд», создании организаций и сайтов, развитии усадебно-музейного дела, усадебной недвижимости. Тем актуальней становится составление представлений об усадьбе сегодня, выявление ее основных смыслов в современной культуре.

«Усадьба – это сложный комплекс, выполняющий хозяйственные, социально-административные, бытовые и культурные функции» (1; 11).

Архитектурно-парковые комплексы усадеб являются осязаемым и достоверным посланием из прошлого. Поэтому сохранение и восстановление этого фундамента русской культуры должно стать первоочередной задачей. Общественные организации, фонды, партнерства объединяют специалистов и наиболее осведомленных энтузиастов в данной области для достижения этой задачи. При поиске и изучении такого рода сообществ было обнаружено довольно большое их количество, что не могло не удивить, но вместе с тем и порадовать.

В 1992 г. в Москве было воссоздано Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ), члены которого провозгласили себя продолжателями традиций и духовными приемниками ОИРУ 1920-х гг. ОИРУ – «научная и просветительская общественная

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

некоммерческая организация, деятельность которой направлена на комплексное изучение и пропаганду истории, памятников культуры русской старинной усадьбы с целью выявления, фиксации и сохранения информации об этом уникальном явлении прошлого» (4; 5). Общество организует и проводит ежегодно научные конференции, с 1994 года выпускает сборник «Русская усадьба», поддерживает деятельность музеев-усаддеб, устраивает выставки по истории и современному состоянию усаддеб.

В апреле 2000 года по инициативе группы единомышленников совместно с Институтом природного и культурного наследия им. Д.С. Лихачева, Российским дворянским собранием, Историко-родословным обществом в Москве был создан Фонд «Русская усадьба» (5). Он стал первой негосударственной организацией, поставившей своей задачей найти практические пути возрождения уникальных памятников отечественной культуры - загородных усаддеб. За эти годы были налажены партнерские отношения с федеральными органами власти, администрациями регионов центральной России, представителями частного бизнеса, широким кругом научных, общественных организаций и средствами массовой информации. Выпущено два издания уникального путеводителя «Подмосковные усадьбы сегодня», рассказывающего о 650 сохранившихся усадьбах Московской области.

В связи с необходимостью дальнейшего развития деятельности 17 января 2005 года был официально зарегистрирован Национальный фонд (НФ) «Возрождение русской усадьбы», объединивший усилия еще нескольких организаций, занимавшихся сохранением российского культурного наследия. Новый Фонд явился преемником Фонда «Русская усадьба», ставшего одним из учредителей новой организации.

Кроме серьезных исследовательских обществ и объединений создаются личные сайты, собрания и партнерства по работе с русскими усадьбами. Примерами таковых могут стать следующие.

Некоммерческое партнерство «Русская усадьба». Основными направлениями работы стали подробное обследование областей Центральной России на выявление всех сохранившихся

ся усадеб, организация туристических маршрутов по наиболее ярким усадебным ансамблям, благотворительная помощь.

Сайт «Исторические достопримечательности России» родился в конце 2001 года, как личное собрание ссылок по тематике «Русская усадьба». До настоящего времени остается чисто любительским.

Профессиональным сайтом по истории садового искусства и культурного ландшафта был создан интересный интернет-проект «Сады и время 5000 лет ландшафтного искусства» - информационное поле для взаимодействия науки, творчества и жизни, место встречи специалистов, энтузиастов, любителей садов и путешествий.

По сохранению усадебной культуры ведется активная работа и в рамках законодательства. На сегодняшний день в сфере защиты историко-культурного наследия в России идут изменения: готовится пакет законов о системе мер по сохранению и восстановлению памятников истории и культуры, о порядке использования и владения этих объектов, в первую очередь - памятников усадебной архитектуры. Русские усадьбы как уникальное национальное своеобразие культурного достояния включается в современные международные интеграционные процессы и рассматривается в ряде конвенций ЮНЕСКО, как составная часть всемирного наследия. Существуют и разрабатываются специальные законодательные документы по охране и защите усадебных памятников. Например, «Федеральный закон об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации 2002 года – статьи 1 – 29, статьи 30 – 52, статьи 53 – 66»

Понимание значения усадеб как культурных очагов приводит к созданию в них музеев. Усадьба-музей предоставляет русскому обществу возможность распознавать действительное прошлое, а не представлять нашу культуру в иллюзорном плане.

ОИРУ поддерживает деятельность музеев-усадоб, устраивает выставки по истории и современному состоянию усадеб, в том числе фотовыставки.

В 2004 г. правительство Москвы утвердило программу «Венок русских усадеб», разработанную столичным Комите-

том по туризму. Цель - сделать сохранившиеся архитектурно-парковые комплексы достойными объектами для посещения туристами. Специалисты отмечают и другую цель – каждая из усадеб показывает свое время, особенности быта (крестьянского, царского, дворянского), посетитель, таким образом, имеет возможность ощутить разную атмосферу эпох (6).

«В России первые шаги делает так называемый усадебный туризм, который предполагает не только посещение музея-усадьбы, но и проживание в ней, более глубокое знакомство с бытом» (7; 208). В качестве примера можно привести усадьбу-музей Архангельское, где проходят как традиционные экскурсии по парку, так и тематические («По метам А.С. Пушкина»), «Один день в Архангельском», концерты живой музыки, фестивали под открытым небом, ярмарки и народные праздники. Все эти мероприятия свидетельствуют о новых переменных в судьбе русской усадьбы.

Широкое распространение получает создание современного усадебного комплекса – музея-заповедника. В нем посетителям предоставляется возможность отдохнуть от городского пространства в зеленом «раю». Яркий пример такого комплекса – отреставрированная усадьба Царицыно. Она включает в себя Большой Екатерининский дворец, Кавалерские корпуса, Оранжерейный комплекс, а также английский пейзажный парк и остров-подкову, в центре которого расположен светомузыкальный фонтан. Стоит заметить, что такой пример восстановленной усадьбы вызывает неоднозначный отклик. Одни считают восстановление благом, другие – «муляжом, его нужно назвать Лужково, т.к. потеряна историчность... лучше бы было законсервировать как руину» (2).

Сейчас актуализировался интерес к усадьбе не только как к памятнику истории и культуры. Само явление «усадебной культуры» постепенно становится реальностью современной жизни. Все большую ценность приобретает понятие семьи, фамилии и «родового гнезда», формируется потребность иметь свою историю, свой дом, причем не только как место проживания, но и как некое знаковое понятие. В этом помогают фонды по усадебной недвижимости – «купить дом «с прошлым» вполне реально: наш фонд может оказать содействие в



приобретении в собственность или в долгосрочную аренду исторической усадьбы. Для этого необходимо отправить в наш адрес по электронной почте или факсу заявку произвольной формы, но с обязательным указанием предполагаемых параметров интересующего вас объекта» (3). Усадьба – это просто и аристократично. Усадьба - это новое представление о стиле жизни, имеющее под собой глубокие исторические и культурные корни.

Таким образом, в современной культуре усадьба – это предмет изучения многих гуманитарных наук; база для культурно-исторического восстановления; музейное дело; туризм; – высокое качество жизни.

Русская усадьба – важнейший элемент культуры России, она не потеряла своей уникальности и в настоящее время.

### *Литература*

1. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.: Исторические очерки / Отв. редактор Л.В. Иванова – М., 2001г.
2. Маргулев А. «Город» на «Эхо Москвы». 12.05.2007 [электронный ресурс]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/town/51674.phtml>.
3. Национальный фонд «Возрождение русской усадьбы» [электронный ресурс]. URL: <http://www.fondus.ru/main.php>
4. Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. – М. Вып.1. 1994.
5. [Электронный ресурс]. URL: [www.rususadba.ru /index.htm](http://www.rususadba.ru/index.htm)
6. По материалам передачи «Кремлевские палаты» на «Эхо Москвы» - 17.03.2007 // [Электронный ресурс]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/kremlin/50336.phtml>.
7. Ягодынская Н.В. Культурно-исторические центры России: Учеб. Пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М., 2005.

## СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА\*

Панова Т.С.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург

Данная проблема актуальна т.к. невозможно представить себе современных детей, не смотрящих мультфильмы. Кроме того, в связи с заметным ростом количества анимационных фильмов в мировом прокате Американская киноакадемия принимает решение ввести еще одну оscarовскую номинацию - «полнометражный анимационный фильм» (2).

*Анимация* (animation) – производное от латинского «anima» - душа, следовательно, анимация означает одушевление или оживление. В нашем кино анимацию чаще называют *мультипликацией* (дословно - «размножение»).

*Мультипликация* – это синтетическое искусство, в основе которого, в отличие от других видов кино, лежит не игра живого актера или документально воспроизводимая действительность, а последовательный ряд специально созданных и «оживающих» на экране рисованных, живописных или объемно-кукольных образов, зафиксированных на пленке методом покадровой съемки. (3; 7)

Мультипликация – одно из самых условных искусств. Ко всем условностям игрового кино здесь прибавляется то, что человека изображает не актер, а кукла или рисунок, которые становятся на экране своеобразной «ожившей» метафорой. Также сюда можно добавить условность движения, воспроизводимого по фазам, условность слова, «произносимого» мультипликационным персонажем, условность фона, на котором он обычно действует.

И здесь, естественно, возникает необходимость в условно-масочной трактовке персонажа, выступающего в роли сим-

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

вола, определенного комплекса представлений и понятий. Система масок-образов делает развернутым, объемным и многоплановым мир, в котором они действуют, позволяет сделать активной и многогранной характеры персонажей, разнообразней сюжеты. И, главное, она дает возможность создать на сопоставлениях и контрастах более выразительную, впечатляющую и драматургически выигрышную структуру взаимоотношений героев (3; 120).

Далее мы рассмотрим принципы художественно-образного языка мультипликационного фильма.

*Сценичность.* Для правильного восприятия персонажа зрителями все его движения, позы и выражения лица должны быть предельно просты и выразительны. Этот принцип основан на главном правиле театра. Камера должна быть расположена так, чтобы зритель видел все движения персонажа, а одежда не должна скрывать его движения. Ведь все делается для зрителя.

*Сквозное движение.* Суть принципа состоит в том, что движение никогда не должно прекращаться. Существуют такие элементы как хвосты, одежда, которые постоянно должны находиться в движении. Сквозное движение обеспечивает непрерывность движения и плавность перехода фаз, например, из бега в шаг и наоборот.

*Второстепенные действия.* Часто для придания персонажу большей выразительности используют вторичные движения. Они служат для того, чтобы акцентировать внимание на чем-нибудь. Например, горящий персонаж может часто сморкаться в платок, а удивленный подергивать плечами. Вторичные действия получили широкое распространение в мировой анимации. Благодаря их использованию персонажи становятся более живыми и эмоциональными.

*Преувеличение.* С помощью этого приема увеличивается эмоциональное воздействие на зрителей, однако, персонаж приобретает карикатурный характер. Если персонаж должен быть печальным, его делают мрачным, счастливого же - ослепительно сияющим.

*Привлекательность.* Привлекательность персонажа - путь к успеху всего фильма. От привлекательного персонажа

невозможно оторвать взгляд. Даже самый противный герой фильма должен быть привлекательным, чтобы удержать зрителей у экрана (1).

Одним из основных средств выразительности в мультипликации является движение. Оно требует от художника особо развитой фантазии, пластического воображения. Форма и характер движения («одушевления») связаны со степенью обобщенности и условности изображения мультгероев и окружающей их среды (а также, конечно, с материалом и техникой их конструирования). Поэтому могут быть разнообразно использованы самые разные соответствия, контрасты и сопоставления более или менее условного движения с более или менее условным персонажем – рисованным или объемным. Эта взаимосвязь чрезвычайно существенна, т.к. во многом определяет создаваемый в мультипликации пластический образ. Столь же многообразны возможности «контрапункта» между «действующими лицами» мультфильма и «пространством действия», то конкретно-детализируемым и трехмерным, то нейтральным, то обобщенно-живописным, представляющим собой плоский декоративный фон (4; 109).

Движение может быть не только условным, но и относительно внешним и «внутренним», основанным на напряженной экспрессии ассоциаций, иногда даже при большой статичности эпизода. Известный кинематографический прием укрупнения и «отстранения» деталей – один из существующих художественных элементов интерпретации, он создает эффект большой силы воздействия, основанной на неожиданности взгляда, необычности, «новой логике» сопоставления части и целого, помогает активности восприятия, получающего благодаря этому яркий эмоциональный импульс.

Но сама по себе экспрессия «убыстренного бега» персонажей, конечно, еще не несет содержания, не говоря уже о том, что все чаще используется своеобразный прием «динамической статики», позволяющий акцентировать те или иные изобразительные решения, и от характерного «последовательного» изображения движения мультипликаторы переходят к монтажу и нередко острому сопоставлению статичных компонентов (3; 110).

Все эти нюансы имеют исключительное смысловое значение в ювелирно точном искусстве мультипликации, помогают концентрировать и направлять внимание зрителя.

### *Литература*

1. [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7920>
2. [Электронный ресурс]. URL: <http://multiki-pultiki.ru/about/>
3. Асенин С. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. – М., 1974
4. Асенин С.В. Мир мультфильма: Идеи и образы мультипликационного кино соц. стран. – М., 1986.

## **СУЩНОСТЬ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ\***

*Патрушева А.И.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Кто в России не знает имя Александра Сергеевича Пушкина? Кто хоть раз не сталкивался с его стихами и прозой, не слышал его замечательных сказок? Кажется, нет в России такого человека. Складывается впечатление, что мы все знаем о нем, знаем, каким был этот человек, о чем его творчество, но когда пробуешь сформулировать и вспомнить, что именно известно, помимо основных биографических сведений и сюжета некоторых произведений, откровенно говоря, это удастся сделать далеко не с первого раза. Мы знаем, что о нем очень много написано и еще больше сказано, что он внес неоценимый и ни с чем несравнимый вклад в развитие русской культуры.

Н.В. Гоголь писал о великом русском поэте: «Пушкин есть явление чрезвычайное, и может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская приро-

---

\* Статья публикуется в рамках проекта № 5886 Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы 2009 – 2010 гг.»

да, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

О нем писал и Ф.М. Достоевский, присоединяясь к словам Н.В. Гоголя, что: «Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашим новым направляющим светом».

Чтобы понять всю значимость творчества А.С. Пушкина для российской культуры, выдающийся культуролог и философ И.А. Ильин рассматривает условия и особенности становления поэта, источник его творческого вдохновения. Пушкин нес в себе особенности русского национального характера: душевный простор, всечеловечность, страсть, смекалку, любовь к отечеству, стремление к свободе, религиозность. «Эти национально – русские черты таят в себе великие возможности и немалые опасности. В них расцвел талант и гений Пушкина. И, расцветши в них, – он ими овладел, их наполнил, оформил и освятил. И именно поэтому он стал национальным русским воспитателем и предвозвестителем» (3; 58).

Главное, что отмечает Ильин, это «русскость» поэта, «его неотделимость от России, его насыщенность Россией» (4; 45). Однако, давая определение слова «русскость», философ вступает в дискуссию с Ф.М. Достоевским.

В своей знаменитой речи о Пушкине, которую Федор Михайлович Достоевский произнес 8 июня 1880 г. на заседании «Общества любителей русской словесности» во время торжеств по случаю открытия памятника А.С. Пушкину в Москве он говорит: «В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении – Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такой способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с нашим народом, и тем, главнейшее, он и народный поэт» (2; 62). Далее он произносит: «Нет, положительно скажу, не было поэта с такой всемирной отзывчивостью, как

Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось» (2; 64).

И.А. Ильин делает акцент на том, что русскость Пушкина нельзя свести только к всемирной отзывчивости, всеобъемлющей душе, всепримирению и воссоединению. Все это характерно для писателя: «Всемирная отзывчивость и способность к художественному отождествлению действительно присуща Пушкину как гениальному поэту, и, притом, русскому поэту в высокой, в величайшей степени. Но эта отзывчивость гораздо шире, чем состав «других народов»: она связывает поэта со всей вселенной» (4; 46).

Что же все таки было предметом его прозы? На этот вопрос как никто лучше ответил современник поэта, знаменитый русский писатель Н.В. Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» в далеком 1832г. и позже опубликованной в сборнике «Арабески» за 1835г. Он пишет буквально следующее: «Все становится у него отдельной картиной; все предмет его; изo всего, как ничтожно малого, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, которое присутствует во всяком творении бога, - его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого применения к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии» (1; 13). В своих произведениях А.С. Пушкин коснулся каждой стороны жизни человека, ничего не осталось не замеченным.

Действительно, изумляет не только то, что хотел сказать поэт, но и **как** он это делал: «его величие состоит в том, что как поэт он облакал выношенные им, *всегда глубоко-сущностные содержания* в художественно совершенную форму» (3; 223). И вряд ли об этом можно сказать точнее, чем это сделал И.А. Ильин: «прекрасна и легка здесь каждая строка и строфа; и каждый образ – «точен» (чего постоянно требовал Пушкин); и все пронизано безупречным вкусом и высвечено внутренним огнем, все горячо, как угли, и вдруг – опять гладко, как мрамор,

так что читателя, как говорят в России, бросает то в жар, то в холод, и по спине ползут мурашки; и потом эта экономия, эта дивная лаконичность формы и размера» (3; 223).

Основная заслуга поэта состоит в том, что ему удалось во всей полноте раскрыть мир русского национального характера. Безусловно, до него были писатели и поэты, которые обращались к национальным традициям, но, как правило, это было только описание русской жизни. Александру Сергеевичу Пушкину удалось не только описать быт и традиции русского народа, он проникся его духом, прочувствовал его различные стороны, а, познав, смог раскрыть в полной мере и еще дать предостережения и указания.

В результате своих трудов и размышлений он наказал будущим поколениям ценить свою культуру и традиции, сохранять уникальные черты русского национального характера, как всеоткрытость, особое стремление к свободе, душевный простор, особое чувство юмора и трудолюбие. Предостерегал он от пребывания в постоянном празднестве, лени, надежды на авось, душевного «пианства» и бесцельной мечтательности.

Он был первым и, пожалуй, единственным автором, которому удалось объективно описать различные события нашей истории и исторических деятелей. Основным принципом писателя стал объективизм, в результате мы видим людей со всеми их противоречиями и слабостями, видим глубину и силу русского народа. А.С. Пушкин не стремился к какому – либо оцениванию тех или иных поступков исторических деятелей, говорил не о каких-то отдельных чертах характера, он описывал все, не приукрашивая и не очерняя.

Все уроки, которые в качестве завещания, оставил нам поэт не просто сказанные им слова, каждое слово и наказ он старался реализовать в жизни. А.С. Пушкин писал, что основной задачей поэта является служение своему народу, напоминание об основных христианских благодетелях, и в каждом его творении мы угадываем их. Христианскими ценностями жил сам поэт, что можно наблюдать в биографических сведениях и мемуарах современников поэта.

В своем творчестве он раскрывал прекрасные стороны родного народа, предупреждая об опасностях, которые могут



поджидать. Он призывал к постоянному труду, сосредоточенной работе, в то же время, не теряя отличительных черт национального характера – стремления к всеоткрытости, доброте, любви, красоте.

### *Литература*

1. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937 – 1952.
2. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Л., 1984. Т. 26.
3. Ильин И.А. Собрание сочинений в 10 т. Т.6. Кн.3 / Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы // Гении России. М., 1997.
4. Ильин И.А.Одиноким художник // Пророческое призвание Пушкина. М., 1993.

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ МХК**

*Свечникова И.А.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

В своих духовных исканиях современный человек вновь и вновь обращается к религии, приходит в храм, становится перед иконой. Но при этом, воспитанный, зачастую, в отрыве от религиозной традиции, он далеко не всегда считывает иконописный текст. Язык иконописи формировался вместе с самой религией, и корни его уходят далеко за пределы религиозного сознания. Сложность этого языка обусловлена глубиной и абстрактностью понятий, заключенных в его символике.

Для знакомства с культурным наследием специально предназначен курс МХК, входящий в учебный план 10 – 11 классов. И именно в рамках этой дисциплины становится возможным освоение столь сложной темы как иконопись. Проблемы, связанные с изучением данной области культуры обусловлены рядом факторов.

Во-первых, сложность самой темы, которая требует не только предварительно уделить внимание основам христианского вероучения, но и заставляет, отказавшись от интуитив-

ного восприятия изображения, вникать в суть формирования символом образа, который в результате и сам обращается в символ иного, более высокого порядка.

Другим фактором, препятствующим полноценному изучению иконописного искусства на уроках МХК является недостаток времени, отведенного на освоение всего курса – 68 часов на базовом уровне. Соответственно, знакомство с русской культурой нужно уложить в минимальные сроки, а тему иконописи – всего лишь в несколько уроков.

В-третьих, изучение в школе тем, связанных с религией, требует от педагога особого внимания. Введение в школьную программу курса «Основы религиозно-нравственной культуры» стало фоном, обострившим дискуссию о роли и месте религиозного знания в образовательном процессе. Мнения по этому вопросу высказываются диаметрально противоположные. Учителю МХК требуется соблюсти деликатность по отношению к учащимся разных конфессий и атеистам, а также тщательно выбирать форму и методы подачи материала.

Преподавание курса Мировой художественной культуры, как и любого другого предмета, в школе подчиняется первую очередь требованиям государственного стандарта общего образования. В соответствии с федеральным базисным учебным планом предмет МХК не входит в перечень обязательных базовых общеобразовательных учебных предметов. Его изучение на ступени среднего (полного) общего образования (10 – 11 классы) предусмотрено лишь в рамках вариативной части базисного плана или может вводиться как региональный компонент (компонент образовательного учреждения). Для ступени основного общего образования (5 – 9 классы) может быть предложено знакомство с мировой художественной культурой в рамках регионального компонента или компонента ОУ.

В обязательный минимум содержания программ входит изучение иконописи. Согласно Государственному стандарту, на базовом уровне, предполагающем знакомство с мировой культурой в объеме 70 часов (1 час в неделю), наряду с изучением древнерусской архитектуры, уделяется внимание и теме средневекового изобразительного искусства: «Икона и иконостас (Ф. Грек, А. Рублев)» (1; 226) Профильный уровень (210

часов / 3 часа в неделю) подходит к этой теме немного шире: «Специфика киевской, владими́ро-суздальской, псковско-новгородской, московской школ архитектуры и иконописи. <...> Творчество *Ф. Грека*, *А. Рублева*, *Дионисия*. <...> Светские мотивы в культовом искусстве XVII в.» (1; 234) . За рамками этого набора тем составители программ в праве говорить или не говорить об иконописи по своему усмотрению.

На изучение русского средневекового изобразительного искусства на базовом уровне может быть выделено не более двух-трех часов. В эти рамки требуется уместить представления о специфике иконы, знания о роли, символике и структуре русского иконостаса, а также сведения о величайших иконописцах *Ф. Греке* и, главное, *А. Рублеве*.

Наиболее целесообразно в преподавании МХК применять метод художественно-педагогической драматургии, разработанный Л.М. Предтеченской. Мультимедийная поддержка позволяет еще больше повысить эффективность проводимых уроков. Исходя из этих условий можно предложить следующий подход к построению уроков по данной теме.

Проблемой первого урока в теме «Иконопись» выступает само понятие икона, ее исторические корни, особенности эстетики и символическое значение. На примере Владимирской иконы Божьей Матери рассматривается образное воплощение вероучения (Что выражает взгляд Богородицы? Какую роль в понимании изображения играет знание Евангельского сюжета?), нацеленность языка иконы на идеально-прекрасный, возвышенный источник, а также механизм отрыва от земного, телесного через отказ от жизнеподобия, превращающий икону в форму священнодействия. Рассмотрение иконы как части единого храмового пространства, обеспечивает переход к роли иконостаса. Здесь уместно вспомнить и об истории формирования алтарной преграды, и об ее структуре, беря за основу иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и рублевские иконы Успенского собора во Владимире.

Восприятие Богоматери как ходатайницы за души людские позволяет выделить ее образ в деисусном ряду, что, в свою очередь, подводит к мысли о единении молящихся в храме со святыми, молящимися на иконах, и к осознанию ико-

ны не как преграды, а как проводника в мир сверхчувственного. Мультимедийная поддержка такого урока будет включать полное и фрагментарное изображение Владимирской иконы XII века, фото иконостаса, его схему, отдельную икону Богородицы деисусного ряда в качестве рабочих материалов, а также остальной рублевский Деисус и различные варианты Владимирской Богоматери как кульминационный момент урока. Сопровождение слайдов церковным песнопением позволит усилить впечатление. В качестве контроля усвоения материала можно предложить учащимся небольшое домашнее сочинение-рассуждение о другом изображении Богоматери – созданном М.Врубелем, о том, что мешает и что заставляет безоговорочно назвать его Богородицу иконой.

На втором уроке, на примере рублевской «Троицы», раскрывается взаимодействие символа и художественного образа в религиозном искусстве и значение иконописи в культуре России. Но начать его предлагается издалека – с визуальных образов разных стран. Образ России неотделим от церковной архитектуры, которая существует в тесной связи с иконой. Для выявления пути превращения «Троицы» в один из национальных символов необходимо определить исторический контекст создания иконы и догматическое значение самого символа Троицы.

В этом вопросе неоценимую помощь окажут подготовленные заранее сообщения учащихся. Необходимо также рассмотреть византийскую традицию в изображении данного сюжета – например фреску Ф. Грека. Кроме того, понадобится выявить нерасчленимое единство образной и символической, эстетической и богослужебной сторон иконы, для чего можно предложить групповое задание по анализу текста, описывающего эти аспекты иконы. Выявленные в ходе работы символы и элементы образного строя можно показать в виде контурных рисунков поверх самой иконы.

Важно отметить, что рублевская «Троица» стала образцом для дальнейших иконописцев поскольку заключала в себе «небесный образ единства земного». Чтобы максимально приблизить условия восприятия иконы в классе к церковным, кульминационный момент урока необходимо оформить также

с церковным пением. Изображения памятников церковной архитектуры и широких просторов лугов и полей дополняют этот лирический образ России. Единство храмового действа как синтеза искусств не позволяет без потерь вырвать икону из пространства храма. К размышлениям об этом за рамками урока учеников подтолкнет письмо сотрудников ГТГ к президенту о недопустимости вывоза «Троицы» в Лавру.

Построенные таким образом уроки соответствуют требованиям Госстандарта и позволяют, используя метод художественно-педагогической драматургии, эффективно донести до учащихся базовые представления о специфике иконописи и ее значении в русской культуре, не превращая уроки в лекции, эмоционально захватывая каждого присутствующего в классе ученика. Мультимедийная поддержка не просто обеспечивает визуальный ряд и звуковое сопровождение уроков, но, главное, позволяет обеспечить максимальную эффективность воздействия, взволновать ребят, и подтолкнуть к размышлениям о культуре.

### *Литература*

1. Данилова Г.И. Программы для общеобразовательных школ, гимназий, лицеев. Мировая художественная культура: Факультативный курс. 5-9 кл.; Курс для школ и классов гуманитарного профиля. 10 – 11 кл. – М., 2007.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: программа для 10 – 11 классов: среднее (полное) общее образование (базовый уровень). – М., 2007.
3. Мурзина И. Я. Искусство: Программа курса для учащихся 5 – 11 классов гуманитарных гимназий и школ с углубленным изучением дисциплин гуманитарно-эстетического цикла. – Екатеринбург, 2009.
4. Программы для общеобразовательных учреждений. Художественная культура древнего мира, средних веков и эпохи Возрождения. Мировая художественная культура. Солодовников Ю.А., Претеченская Л.М. – М., 1994.
5. Рапацкая Л.А. Мировая художественная культура. Программа курса: 5 – 9 кл.; 10 – 11 кл. – М., 2008.

6. Федеральный компонент государственного стандарта общего образования. Часть II. Среднее (полное) общее образование./ Министерство образования Российской Федерации. – М., 2004.

## **РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ СТУДИИ «АВТОРСКАЯ КУКЛА»**

*Русакова В.А.,  
УрГПУ, г. Екатеринбург*

Формирование творчески развитой личности – одна из важнейших задач современного общества. Одним из путей решения этой проблемы является приобщение детей и подростков к ценностям традиционной культуры. Это обеспечивает связь поколений, сохранение и развитие народных традиций, формирует у детей эмоционально-эстетическое отношение к традиционной национальной культуре в процессе преподавания искусства с целью духовного развития личности, формирования эстетических знаний, художественных умений и закрепляя их в творческом опыте учащихся. Огромную роль здесь играет самостоятельное творчество как средство приобщения подрастающего поколения к ценностям национальной культуры и выявления таланта.

В настоящее время появились позитивные тенденции в образовании – возрождение и сохранение своеобразия национальной культуры: создаются и внедряются в жизнь художественно-образовательные программы, основанные на традициях, разрабатываются новые педагогические и культурные проекты по возрождению народной культуры во многих регионах России за счет усиления регионально-национального компонента в государственной системе образования.

Народная художественная культура является частью художественной культуры общества. Она развивается под влиянием принятых и утвердившихся в данном обществе художественных норм, ценностей и идеалов. Спецификой народной художественной культуры является то, что она воплощает в себе устойчивые формы жизни народа, отражающие духовно-

нравственные ценности народа, его мировоззрение и миропонимание. Народная художественная культура – древнейший пласт отечественного культурного наследия.

Русская народная игрушка одна из самобытных явлений народного декоративно-прикладного творчества, обладающая важными культурными и воспитательными функциями.

Народное декоративно-прикладное творчество, как никакой другой вид учебно-творческой деятельности позволяет формировать в учащихсЯ определенную культуру восприятия материального мира, развивать творческие качества личности, обеспечивающие готовность наследовать духовные ценности народа, понимать глубокий смысл произведений народного творчества. Знакомство с традициями народного творчества представляет для педагогов практическую значимость в воспитании подрастающего поколения – преодоление бездуховности, расширения и развития у молодежи культурных потребностей, становление художественного вкуса, творческих способностей, воображения.

Важную роль в приобщении школьников к народному творчеству играет система дополнительного образования школьников. Именно в условиях работы кружков и студий, возможен процесс формирования разносторонней развитой, творческой личности ребенка. Внеклассная работа создает условия для развития личности с учетом ее индивидуальных способностей, потребностей, ценностных ориентаций и мотивов.

Самодетельное искусство – один из способов распространения художественной культуры, привлечения широких масс непрофессионалов к художественному творчеству. Свободное оперирование в ходе творчества элементами действительности, общеизвестными художественными формами, их преобразование без строгого соблюдения существующих традиций, канонов, правил составляет характерную черту и прерогативу самодетельного искусства. Творчество в рамках самодетельного искусства способствует выявлению талантов и нередко служит источником для пополнения кадров профессионального искусства. Его цель – приобщать массы людей к творчески активному восприятию прекрасного и тем самым способствовать целостному, гармоничному развитию лично-

сти. Происходит активное всестороннее формирование личности, развитие ее духовно-творческого потенциала. Причем данный потенциал реализуется не только в сфере художественной практики, но и во всей системе отношений человека с окружающими.

Народная игрушка – одно из самобытнейших явлений народного художественного творчества. Игра и игрушки стары как мир, именно они способствовали социализации человека, его воспитанию, обучению, развитию. Игры, обряды, празднества в смысловом и эмоциональном отношении преобразовали первобытный хаос бытия. Первые обрядовые фигурки – это синтез магического, бытового и эстетического. Кукла – знак человека, его игровой образ-символ. В этой роли она фокусирует время, историю культуры, страны и народа, отражая их движение и развитие. Кукла – способ познания жизни и для тех, кто ее создает, и для тех, кто с ней общается.

При всех этнографических различиях везде кукла являла собой мифологическую формулу мироустройства, отражая самую суть вселенского круговорота в природе и в жизни человека. Игрушка представляла весьма необычный род творчества в мире крестьянского искусства, оно было, как хорошо известно, органично соединено с бытом, с украшением необходимых в крестьянстве вещей: таким образом, красота проникла во все стороны жизни. Одна только игрушка выделялась из этого бесконечно разнообразного мира тем, что только она не была связана непосредственно с вещами.

Глиняные погремушки, миниатюрная посуда, фигурки людей, свистульки-птицы, кони, другие животные встречаются в славянских погребениях VI – VII веков и в раскопках древних городов X – XIV веков – Киева, Новгорода, Рязани, Москвы, Твери, Коломны и многих других. Деревянные погремушки, кони, птицы, шары, мячи, лодочки и др., относящиеся к XII веку, были обнаружены в Старой Ладогe, при раскопках Древнего Новгорода. Проходят сотни, тысячи лет, а мы до настоящего времени встречаемся с типами игрушек, выработанными еще в древности.

В русской традиции, кукле уделялось большое внимание. В каждой семье, даже очень бедной мастерили кукол.



Куклу рассматривали как эталон рукоделия. По ней судили о мастерстве и вкусе хозяйки. Кукла сопровождала всю жизнь девочки. Считалось, что девочка, умеющая хорошо делать игрушки, будет хорошей матерью. Кукол часто сохраняли до замужества, брали с собой в «приданное», а потом передавали по наследству своим детям. В куклы позволялось играть даже «молодухе», пришедшей после свадьбы в дом мужа. Внимание взрослых к кукле объяснялось не только таинственным её значением, но также и необходимостью раннего трудового обучения. Общество было чрезвычайно заинтересовано в подготовке девочек к женским ремеслам и ручному труду. Играя в куклы, девочка непроизвольно училась кроить, вышивать, пряхать, шить.

Вместе с человеком кукла освоила многие материалы и разные технологии, от древних до новейших времен. Глиняные и деревянные фигурки стали национальным сувениром, куклы из гипса, воска, металла – достоянием музеев и коллекционеров. Папье-маше и фарфор в куклах сменили целлулоид, резина и смолы; на смену им пришли куклы из твердого пластика и винила. Однако в этой цепочке технологий не устарела традиционная народная игрушка. В современной России она переживает подлинное возрождение.

Рукотворная фигурка выполняет теперь новую коммуникативную функцию. Она стала живым средством общения и приобщения к народному культурному опыту. Традиционная тряпичная кукла несет память культуры и делает это гораздо ярче, шире и глубже, чем любая другая игрушка (1; 7).

Вопрос приобщения детей к народному искусству постоянно привлекает к себе внимание педагогов и исследователей народного творчества. Сохранение и развитие народных традиций возможно на занятиях кружка по декоративно-прикладному творчеству. Сегодня важно, чтобы дети не только сами создавали произведения народного декоративно-прикладного творчества, но и знали о происхождении этого искусства, об истории развития народных промыслов, а также знакомились с современными направлениями кукольного мастерства – авторской художественной куклой. Это возможно в самодетельном коллективе декоративно-прикладного и художественного творче-

ства. Таким коллективом является студия «Авторская кукла», существующая на базе центра дополнительного образования детей города Полевского уже 3 года.

Рассматривая работу студии «Авторская кукла» в системе дополнительного образования детей, мы считаем необходимым пояснить выбор его названия. «Авторская» означает, что данный кружок нацелен на создание куклы автором (школьником) вручную, лично. Есть еще одно определение авторской куклы – художественная. «Художественная» означает, что данная кукла выполняет эстетическую функцию, то есть, является произведением искусства. Здесь считаем уместным, указать на различие авторской и художественной куклы. Авторская кукла в широком понимании может быть создана любым творческим человеком из любых доступных материалов: текстиля, дерева, глины, фарфора и пр. Художественная авторская кукла отличается целостностью образа, она проработана до тончайших нюансов, начиная с момента зарождения идеи и до исполнения мельчайших деталей костюма. К таким относятся работы художников – авангардистов. В искусстве художественной куклы существуют московская, петербургская, калужская, сергиево-посадская и другие школы кукольного мастерства.

Например, одним из самых известных вариантов художественной авторской куклы является народная игрушка, воссозданная современным мастером.

Народная игрушка яркий феномен народного художественного творчества, обладает ценным воспитательным потенциалом. Это великолепный образец для занятий по рукоделию, художественному труду, декоративно-прикладному творчеству и текстильному дизайну. Игрушка способствует формированию лучших человеческих качеств, таких как: любовь к Родине, уважение к старшим, трудолюбие, скромность, гостеприимство, подлинно народного, русского характера.

Техника изготовления народных игрушек проста в исполнении, поэтому обучение можно начинать с младшими школьниками, в соответствии с психологическими особенностям данного возраста.

Психолого-педагогические особенности младшего школьного возраста, которому свойственно стремление к познанию, острота восприятия, направленность умственной активности на то, чтобы вбирать в себя новые знания, создают благоприятнейшие условия для развития личности и формирования творческих способностей школьников. Основным видом деятельности для младших школьников является учебная и познавательная деятельность, но игра по-прежнему остается одним из главных видов деятельности ребенка, поэтому ее функциям в обучении, уделяется особое внимание. Именно в студии по созданию авторской игрушки, реализуются основные виды деятельности, свойственные данному возрасту – игра, учеба, труд и познание – выполняют специфические функции в его развитии. Учение способствует приобретению знаний, умений и навыков. Общение улучшает обмен информацией, совершенствует коммуникативную структуру интеллекта, учит правильно воспринимать, понимать и оценивать людей. Игра совершенствует предметную деятельность, логику и приемы мышления. Формирует и развивает умения и навыки делового общения и взаимодействия с людьми. Труд улучшает ручные движения, укрепляет практическое, пространственное и образное мышление. Без активного участия ребенка в любом из этих видов деятельности его развитие было бы односторонним и неполным.

Успех работы кружка «Авторская кукла» зависит от увлеченности руководителя, хорошей организации занятий, обеспечения необходимым материалом, от регулярности занятий и их четкого планирования. Занятия в студии проводятся с группой учащихся по 10 – 15 человек. Меньшее количество детей по сравнению с их количеством на уроке в общеобразовательной школе, дает возможность педагогу больше времени уделить индивидуальной работе. Не менее важно индивидуальную работу осуществлять и с детьми одаренными, у которых ярко выражен устойчивый интерес к народному творчеству.

При комплектовании групп необходимо учитывать возраст детей, их уровень подготовки. Продолжительность занятий зависит от возраста кружковцев для младших школьников – два академических часа с перерывом. Продолжительность

занятия увеличивать не рекомендуется, чтобы избежать перегрузки учащихся. Занятия проходят в специально оборудованной комнате, которая должна отвечать санитарно-гигиеническим требованиям. Хорошая организация внеурочной работы начинается с четкого планирования. Руководитель кружка распределяет виды работ на учебный год, полугодие, он должен обязательно учитывать возраст детей, их исходные знания, умения и навыки. В плане предусматривается не только тема, но и объект труда, то есть то, что учащиеся будут изготавливать. В течение учебного года в планах могут быть частичные изменения. Если, например, какой-либо вид работы особенно понравился детям, количество часов на него можно увеличить, или, наоборот, уменьшить, если он не вызывает интереса. Внеклассные занятия призваны расширить эти знания, дополнить их, совершенствовать умения и навыки. Выбор изделий для практической работы зависит от уровня подготовки учащихся, их возрастных особенностей. Принцип «от простого – к сложному» необходимо соблюдать и на внеклассных занятиях. Не секрет, что успешность творческой деятельности определяется увлеченностью и способностью детей свободно использовать приобретенные знания, навыки и умения в самом процессе деятельности и находить оригинальные решения поставленных задач. Чтобы обучение было более успешным и продуктивным предлагается знакомство с народной рукотворной игрушкой, а затем постепенный переход к авторской кукле, то есть к изготовлению кукол по собственным эскизам.

Таким образом, занятия в кружке создают условия для развития личности с учетом ее индивидуальных способностей, потребностей, ценных ориентаций и мотивов. Внеклассная работа более гибка и способна к реализации идей вариативного образования, созданию развивающей среды. Условия работы в кружках позволяют широко знакомить учащихся с произведениями народных игрушечных промыслов, с национальными особенностями культуры народов России. Кружковая работа играет важную роль в приобщении детей, прежде всего к традиционному искусству народных промыслов, а также способст-

вует развитию творческого потенциала через занятия в различных студиях самостоятельного любительского творчества.

Программа «Авторская кукла» способствует развитию творческих способностей учащихся в самых различных направлениях: скульптурная лепка, дизайн, роспись, батик, моделирование костюма и многое другое. Но прежде чем создать что-то новое, необходимо усвоить накопленный опыт народного творчества. Поэтому программа предусматривает знакомство с «родословной» народной игрушки, историей костюма, знакомство с культурой и бытом России и Урала.

Основным методом в обучении младших школьников является объяснительно-иллюстративный метод. Он состоит в том, что педагог всеми доступными средствами организует осознанное восприятие учащимися учебного материала через рассказ, беседу, наглядность с использованием мультимедиа. В процессе обучения в курсе программы «Авторская кукла», учащиеся знакомятся с различными игрушечными промыслами, историей игрушки различных периодов, с историей народного костюма. Поэтому иллюстративный метод становится наиболее важным, так как дает более полное образное представление о традициях и современности. Иллюстративный метод включает демонстрацию технологических карт, таблиц, слайдов, фотографий.

Вторым является репродуктивный метод. Он обеспечивает усвоение действий, формирует умения и навыки. В курсе занятий по изучению народной и современной игрушки репродуктивный метод наиболее эффективен для овладения навыками ее изготовления. Обретая умения и навыки в изготовлении игрушки, учащийся готовится к самостоятельной творческой деятельности.

Большое внимание в построении занятий для младших школьников уделяется игровым приемам. Для этого используются конкурсы, викторины, выставки-ярмарки игрушек, занятия в виде сказочных путешествий и т.д. Такие занятия дают мотивацию к познанию и творчеству.

В поддержании интереса и дальнейшего развития творческих способностей важное место занимает проблемное обучение, которое основано на мышлении, поставленном в про-

блемную ситуацию, когда ученик сталкивается с новыми условиями и должен найти новый способ действия. Происходит активизация мысли, развитие интеллектуальных способностей. Мыслить человек начинает, когда надо понять что-то. Мышление начинается с вопроса, удивления, недоумения.

Психологическая структура проблемного обучения включает познавательную потребность, неполное знание о предмете или явлении, но достаточное для того, чтобы восстановить его до целостного образа; интеллектуальные возможности и творческие способности ребенка.

Творческая деятельность без решения проблем невозможна. Внутренний процесс обучения связан с догадками, ожиданием, удивлением, озарением. Это формирует интерес к учению, развивает инициативу, способствует пониманию внутренней сущности явлений, взаимосвязей, учит диалектическому подходу к оценке явлений, процессов, умению увидеть проблему, наметить способ ее решения. Таким образом, эффективность учебно-воспитательного процесса зависит от выбранных педагогом форм и методов обучения.

Итоговый контроль предполагает участие в ежегодных городских выставках детского творчества, таких как «Полевские умельцы», «Зимняя сказка». А так же участие в областных конкурсах и фестивалях, которые являются прекрасным стимулом для самосовершенствования.

В конце учебного года проводится конкурс «Кукла года», где учащиеся представляют свои лучшие работы, рассказывают о них и о своих новых задумках.

Проводятся различные праздники и мероприятия с участием детей и их родителей.

Это семейные выставки, игровые программы, например «Ярмарка игрушек», «Город мастеров». В течение учебного года обучающиеся в студии «Авторская кукла» принимают участие в выставках внутри учреждения, городских и областных выставках различного уровня, где они могут показать свое мастерство, оценить свой результат, ставить новые планы.

В условиях активного взаимодействия культур потребность узнавания себя, настойчивые поиски самобытности не только естественны, но нередко обретают растущую обострен-

ность. В возросшем интересе к народному искусству, можно наблюдать конструктивное и благотворное стремление познать себя и понять других. Таким образом, самодеятельное творчество оказывается весьма полезным в решении проблем воспитания разносторонне развитой, творческой личности, через приобщение подрастающего поколения к духовно-нравственным ценностям народного художественного творчества.

Народная и авторская игрушки являются актуальным направлением современного самодеятельного творчества и как нельзя лучше соответствуют задаче воспитания и развития творческого потенциала детей. Знания традиций и мастерство изготовления куклы востребованы теперь как никогда прежде. Уже сегодня его следует оценить как вклад в сохранение и развитие отечественной культуры. Россия – удивительная в этом смысле страна, в которой одновременно могут существовать очень древние по своей сути пласты культуры: искусство крестьянской игрушки, продолжающее свое развитие в народных художественных промыслах, аранжировки современных художников крестьянской и исторической игрушки и авторская игрушка, лучшие образцы которой достигают высот подлинных произведений изобразительного искусства.

#### *Литература*

1. Дайн Г.Л., Дайн М.Б. Русская тряпичная кукла. Культура, традиции, технология. – М., 2007.

# СОДЕРЖАНИЕ

## РАЗДЕЛ I. МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Быстрова Т.Ю.</i> ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ НОВЫХ ДИСЦИПЛИН КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	3
<i>Девятова О.Л.</i> МУЗЫКА СТРАН ВОСТОКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	5
<i>Коновалова Н.П., Джултаева А.С.</i> СЦЕНАРИИ СЕКСУАЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРАХ ЗАПАДА И ВОСТОКА..	10
<i>Коновалова Н.П.</i> ТОЛЕРАНТНОСТЬ И ТЕМА «ВОСТОК-ЗАПАД» .....	13
<i>Мурзина И.Я.</i> ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ: МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ .....	17
<i>Орел Е.В.</i> ОБРАЗОВАНИЕ. ТОЛЕРАНТНОСТЬ. МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ.....	21
<i>Пристенская С.В.</i> СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЯПОНИИ И РОССИИ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ .....	26
<i>Субангулова Н.А.</i> КИТАЙ И ЯПОНИЯ: ПРОБЛЕМА АНАЛИЗА САКРАЛЬНОГО.....	32
<i>Шумихина Л. А.</i> МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОСТИ В АСПЕКТЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ.....	34

## РАЗДЕЛ II. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Воробьева М.В.</i> ОППОЗИЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВЕТСКОГО АНЕКДОТА....	38
<i>Золотарева Л.Р., Золотарева Я.А.</i> АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА .....	45
<i>Косенко Е.</i> МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ.....	53
<i>Мурзин А.А.</i> ПОСЛОВИЦЫ ИЗ СБОРНИКА В. Н. ТАТИЩЕВА КАК ИНДИКАТОР ОТНОШЕНИЯ ГОРНОЗАВОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ УРАЛА К ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И ВЕРЕ.....	58



<i>Николаев Р.М.</i>	
ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941 – 1945 гг. (НА ПРИМЕРЕ НАГРАДНОЙ СИСТЕМЫ КРАСНОЙ АРМИИ).....	63
<i>Рабинович Е.И.</i>	
ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЖАНРА <i>ТЕРМА</i> КАК ИСТОЧНИК ОБНОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	69
<i>Сухих Н.И.</i>	
МЕТОДОЛОГИЯ «ШКОЛЫ АННАЛОВ»: ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ В СРАВНИТЕЛЬНОМ ПРАВОВЕДЕНИИ.....	75
<i>Сучилина Е.А.</i>	
ПОСТУПОК КАК ТЕКСТ.....	78
<i>Филоненко Д.Ю.</i>	
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИДЕЙНОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА 1920-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕПЦИИ МОМЕНТАЛЬНОГО СНИМКА А.М. РОДЧЕНКО).....	81
<i>Хакимова Д.Р.</i>	
АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ.....	87
<i>Шилова А.В.</i>	
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ КАРТИНЫ МИРА НАСЕЛЕНИЯ ГОРНО-ЛЕСНОГО ЗАУРАЛЬЯ (VII – III вв. до н.э.).....	92

### РАЗДЕЛ III. ПЕДАГОГИКА И ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Бакаева И.А.</i>	
ВЕЧНОЕ И ВРЕМЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА.....	100
<i>Буторин А.</i>	
ШАРДЕН Ж.Б.С. «НАТЮРМОРТ С АТРИБУТАМИ ИСКУССТВ».....	103
<i>Галаган Н.А.</i>	
ПЕРСПЕКТИВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	108
<i>Елисафенко М.К.</i>	
МУЗЕЙ И ЧЕЛОВЕК ОБУЧАЮЩИЙСЯ.....	113
<i>Зиминая А.А.</i>	
ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО СЕМЕЙНОГО КИНО КАК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	118
<i>Зырянова Ю.А.</i>	
ПРОЕКТ «ОБРАЗЫ ПАМЯТИ»: ПАМЯТЬ О СОЛДАТАХ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА ТЕРРИТОРИИ СВЕДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ.....	132
<i>Кузнецова А.С.</i>	
СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ю. ШЕВЧУКА).....	137

<i>Нартдинова Ю.С.</i>	
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА (НА ПРИМЕРЕ УРАЛО-СИБИРСКОЙ И НИЖНЕТАГИЛЬСКОЙ РОСПИСИ).....	142
<i>Овечкина Я.Р.</i>	
ФЕНОМЕН РУССКОЙ УСАДЬБЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	153
<i>Панова Т.С.</i>	
СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА.....	158
<i>Патрушева А.И.</i>	
СУЩНОСТЬ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ .....	161
<i>Свечникова И.А.</i>	
МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ МХК.....	165
<i>Русакова В.А.</i>	
РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ СТУДИИ «АВТОРСКАЯ КУКЛА».....	170

Подписано в печать 04.12.2009 г.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. 11,4. Тираж 100 экз. Заказ 2931

Уральский государственный педагогический университет  
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26



